

الأفلام المصرية كمصادر للمعلوماًت

تأليف : صبري أحمد طه
تقديم : محمد فتحي عبد الهادي

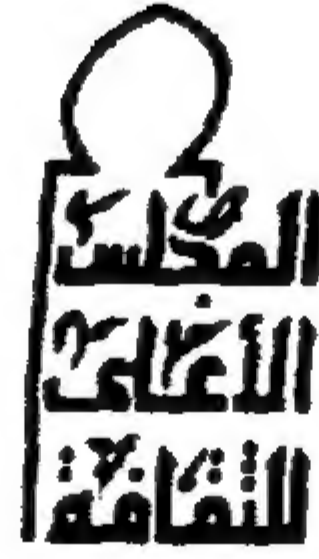
المجلس الأعلى للثقافة

الأفلام المصرية كمصادر للمعلومات

(دراسة في الضبط والحفظ والإتاحة)

تأليف : صبرى أحمد طه

تقديم : محمد فتحى عبد الهادى



٢٠٠٩

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية إدارة الشئون الفنية
طه ، صبرى أحمد الأفلام المصرية كمصادر للمعلومات (دراسة فى الضبط والحفظ والإتاحة) // تأليف: صبرى أحمد طه؛ تقديم: محمد فتحى عبد الهادى؛ القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ط ١ - ٢٠٠٩ ٧٠٠ ص ، ٢٤ سم المجلس الأعلى للثقافة ١ - الأفلام - تخزين ٢ - الأفلام - مصر ٣ - الأفلام - تصنيف أ - عبد الهادى، محمد فتحى (مقدم) ب - العنوان ٠٢٥،١٧٧٣
رقم الإيداع ١١٥٨٤ / ٢٠٠٩ الترقيم الدولى : 3 - 385 - 479 - 977 - 978 - I.S.B.N طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التى تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هى اجتهادات أصحابها، ولا
تعبر بالضرورة عن رأى المجلس.

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 27352396 Fax : 27358084.

إهداء

إلى روح أمى الطاهرة رحمها الله فلم يكن لعطائها وحنانها حدود

إلى زوجتى وبناتى الأعزاء جهاد وريتا ج وريناد

صبرى

شكر وتقدير

الحمد لله الذى جعل علم ابن آدم موصول الأجر إلى يوم القيامة، والصلاة والسلام على أعلم أهل الأرض النبى الأمى سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

الحمد لله العلى القدير الذى يسر لى هيئة إشراف ذات قيمة علمية راسخة ومكانة أدبية وأخلاقية لاقتة، يسر الله بها ما عسر من الأمر، وصبوب بها ما استقر من خطأ فى القول؛ فله الحمد فى أول الأمر وآخره.

لا يسعنى إلا أن أتوجه بخالص الشكر وعظيم الامتتان والتقدير إلى أستاذى الفاضل العالم الجليل الأستاذ الدكتور محمد فتحى عبد الهادى، أستاذ علم المكتبات والمعلومات بكلية الآداب - جامعة القاهرة على ما أحاطنى به من علم ورعاية ونصح وإرشاد فجزاه الله عنى خيرًا وأثابه خير الجزاء فى الدنيا والآخرة.

كما أتقدم بخالص الشكر وعزيز الامتتان إلى أستاذى الفاضل العالم الجليل الأستاذ الدكتور مصطفى أمين حسام الدين، أستاذ علم المكتبات والمعلومات بكلية الآداب - جامعة القاهرة، الذى شملنى بعلمه ورعايته وتوجيهه وإرشاده ولم يبخل على بعلمه فجزاه الله عنى خيرًا وأثابه خير الجزاء فى الدنيا والآخرة.

والشكر موصول إلى العالمين الجليلين الأستاذ الدكتور أسامة السيد محمود، أستاذ ورئيس قسم المكتبات والمعلومات بكلية الآداب - جامعة القاهرة؛ والأستاذ الدكتور شريف كامل شاهين، أستاذ علم المكتبات والمعلومات بكلية الآداب - جامعة القاهرة. على الاهتمام والنقة والتقدير الذى منحونى إياه فأعادوا النقة إلى نفسى، فجزاهما الله عنى خيرًا وأثابهما خيرًا فى الدنيا والآخرة إنه ولى ذلك والقادر عليه.

والشكر موصول أيضاً إلى كل من قدم عوناً أو مشورة أو نصيحة للباحث وأخص بالذكر الناقد السينمائي الكبير سمير فريد، مقرر لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة سابقاً، والسيدة الفاضلة إنعام عبد الحليم، مدير العلاقات العامة بصندوق التنمية الثقافية، والناقد السينمائي الكبير علي أبو شادي، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة ورئيس المركز القومي للسينما ومدير الرقابة على المصنفات الفنية، والأستاذ سعيد شيمي، مدير التصوير السينمائي، والناقد والمؤرخ السينمائي الكبير أحمد الحضري، فلهم جميعاً الشكر الجزيل وأثابهم الله عنى خير الجزاء.

المؤلف

تقديم

ظهرت الأفلام مع نهاية القرن التاسع عشر الميلادى، وتطورت أنواعها وأشكالها والوسائط المتاحة عليها حتى وصلت إلى ما هى عليه الآن. والأفلام هى مصدر المتعة للناس، وهى النبض الحى للمجتمع الذى تمثله، وهى فضلا عن هذا تحظى بقطاع عريض من المستفيدين، وتمثل مصدراً مهماً من مصادر بناء التكوين الثقافى وتنمية الوعى لدى المستفيدين، كما يمكن أن تكون مصدراً من مصادر التاريخ بتسجيلها للأحداث وتوثيقها.

وعلى الرغم من أن الأفلام كانت وما تزال موضوعاً لدراسات عديدة من قبل علماء الإعلام والاتصال والاجتماع وعلم النفس والفنون، فقد أصبحت أيضاً من الموضوعات المهمة بالنسبة للمشتغلين بعلم المعلومات باعتبار أن الأفلام من مصادر المعلومات السمعية البصرية التى تؤثر تأثيراً مباشراً فى المتلقى أو المستفيد، فضلاً عن أن مؤسسات المعلومات، مثل الأرشيفات والمكتبات، هى التى تحفظ هذه المصادر، وهى بذلك أحد مكونات ذاكرة الأمة التى تحفظ لها تراثها الفنى كجزء من التراث القومى.

وكانت مصر، وما تزال، رائدة فى صناعة الأفلام العربية، وهى تمتلك رصيذاً ضخماً من الأفلام يحتاج إلى الحصر الدقيق والحفظ الجيد من أجل الإتاحة الميسرة للأجيال القادمة.

ومن هنا جاء هذا الكتاب، الذى كان فى أصله أطروحة دكتوراه، ليدرس الضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية بطريقة منهجية، وليتناول موضوعات مثل الإيداع القانونى وحقوق الملكية الفكرية والرقابة والمعالجة الفنية للأفلام فى المكتبات المصرية والحفظ والإتاحة ووسائلها، من أجل وضع تصور مستقبلى لضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها مع الأخذ فى الاعتبار للإمكانات التكنولوجية والإلكترونية المتاحة فى الوقت الحاضر.

إن أهم ما يميز هذا الكتاب هو التناول المفصل للأفلام المصرية من زاوية مكتبية ومعلوماتية، وهي زاوية تدرس لأول مرة على هذا النحو الشامل. وقد اهتم المؤلف بتحليل كل المحاولات السابقة لرصد الأفلام، ثم قام بعمل فيلموجرافية شاملة تغطي كل الأفلام المصرية الروائية التي بلغ عددها ٣٠٢٣ فيلمًا وقدم عنها بيانات كثيرة، وفضلا عن هذا درس المؤلف الاتجاهات العددية والموضوعية والنوعية والزمنية والجغرافية للأفلام فضلا عن الاتجاهات الإنتاجية للمشاركين في صناعة الأفلام.

وقد اهتم المؤلف كذلك بدراسة عديد من القضايا المرتبطة بالأفلام مثل القضايا المرتبطة بالإيداع القانوني وحقوق الملكية الفكرية والرقابة على الأفلام والقضايا المرتبطة بالإتاحة والاسترجاع.

ويتضمن الفصل الخاص بالتصور المستقبلي اقتراحات كثيرة مهمة أبرزها نموذج قاعدة البيانات الفيلمية وما يتعلق برقمنة الأفلام المصرية.

تبقى الإشارة إلى اعتماد المؤلف على عدد كبير من المصادر فضلا عن مقابلات شخصية مع أبرز المعنيين بالسينما في مصر، سواء بالنسبة لجمع المادة العلمية للكتاب أو إعداد الفيلموجرافية التي تضم بيانات عن الأفلام المصرية.

تحية للدكتور صبرى أحمد طه على الجهد الكبير والمضني الذي بذله في إعداد كتابه، والكتاب - بحق - يعد إضافة طيبة لها قيمتها وفائدتها الكبيرة ليس للمشتغلين في مجال الأرشفة والمكتبات والمعلومات فحسب وإنما للمعنيين بدراسة الأفلام في المجالات الأخرى.

محمد فتحي عبد الهادي

تمهيد

إن الهدف الأساسى لعلم المكتبات والمعلومات هو الاتصال المعرفى بين مصادر المعلومات المختلفة والمتنوعة والمستفيدين منها، أى نقل المعلومات الموجودة فى مصادر المعلومات بمختلف أشكالها وفئاتها من مستفيد إلى آخر، ومن عصر إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، عبر الوسيط المادى الملائم لهذه المعلومات، الذى يخضع للإمكانات المتاحة خلال العصر الذى تنتج فيه هذه المعلومات.

وإذا كان التطور واضحاً فى أنواع الوسائط المادية وأشكالها، ويمكن تمييز كل وسيط عن الآخر وتعريفه، فإن تعريف المعلومات مازال غير محدد؛ نظراً لطبيعة هذه المعلومات الغامضة التى يصعب تعريفها وإن كانت تشير إلى أى معرفة يكتسبها الإنسان خلال الاتصال أو البحث أو التعليم أو الملاحظة.^(١)

ويهتم علم المعلومات بالأسس النظرية والجوانب التطبيقية لتوفير المعلومات وإتاحتها، ومن ثم يتضمن دراسة المعلومات بدءاً من إنتاجها وانتهاءً بالإفادة منها، مع دراسة تدفقها فى الأشكال المتنوعة وعبر الوسائط المختلفة.

فدراسة مصادر المعلومات من قبل المتخصصين يمكن أن يسهم فى تطور علم المعلومات حسب معهد علماء المعلومات Institute of Information Scientists ببريطانيا، والمقصود هنا المصادر الأولية للمعلومات المسجلة فى مختلف أشكال الأوعية... ومنها التسجيلات السمعية البصرية التى تنتمى الأفلام الروائية إليها، ومحتوى هذه المصادر من المعلومات، ومدى كثافتها، وكيفية الإفادة منها، والجهات والمؤسسات التى تجمع المعلومات وتبثها مثل المكتبات ومراكز المعلومات.^(٢)

(١) فيزر، جون. بول ستيرجز. دائرة المعارف الدولية لعلم المعلومات والمكتبات، مج ١، تحرير وإشراف محمد فتحى عبد الهادى. - القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣. ص ٣١

(٢) فيكرى. براين كامبل، ألينا فيكرى. علم المعلومات بين النظرية والتطبيق، تأليف براين كامبل فيكرى، ألينا فيكرى؛ ترجمة حشمت قاسم. - القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٩١. ص ٤٠٣

والأفلام من مصادر المعلومات المهمة التي ظهرت مع نهاية القرن التاسع عشر وتطورت أنواعها وأشكالها والوسائط المتاحة عليها خلال القرن العشرين، كما تحظى بقطاع عريض من المستفيدين أو الجماهير، وتمثل مصدرًا مهمًا من مصادر بناء التكوين الثقافي وتنمية الوعي لهؤلاء المستفيدين، حيث يتلقى المستفيد المعلومات مستخدمًا حاستي السمع والبصر وهما يمثلان ٩٦ % تقريبًا من حواس الإنسان، ولا تحتاج الأفلام من المتلقى أى مؤهلات أو مهارات فى التعامل معها سوى المشاهدة بأى وسيلة من وسائل العرض المتاحة.

لذلك اهتم علم المعلومات بدراسة مصادر المعلومات بأشكالها وأنواعها المختلفة، والأفلام تمثل أحد أنواع التسجيلات السمعية، التي تعد مصدرًا مهمًا من مصادر المعلومات لكونها تؤثر تأثيرًا مباشرًا فى المتلقى أو المستفيد، لذلك تحظى باهتمام كبير من قبل علماء علم المكتبات والمعلومات، وعلماء الإعلام والاتصال والاجتماع وعلم النفس.

وتأتى هذه الدراسة للأفلام السينمائية الروائية كمصدر من مصادر المعلومات، فهي وإن كانت تنتمى للمصادر السمعية من حيث الشكل والنوع فإنها تطرح تساؤلاً من وجهة النظر المنهجية عن كونها من مصادر المعلومات التي يمكن اكتساب المعرفة خلالها، ويمكن أن تكون من المصادر التي تسجل المعلومات والأحداث وتوثقها؛ لكي تكون مصدرًا من مصادر التاريخ فى فترة ما أم لا؟

مشكلة الدراسة:

تهتم الدراسة بأحد مصادر المعلومات المهمة وهى الأفلام، وتتبنى مشكلة الدراسة من عدم توافر دراسة سابقة شاملة لهذا المصدر فى علم المكتبات والمعلومات يتم خلالها دراسة الأفلام الروائية والموضوعات المرتبطة بها، وذلك لتوفير الأدوات اللازمة للحصول على المعلومات أو تيسير حصول الباحثين الذين يهتمون بمثل هذه المصادر على المعلومات التي يهتم بها قطاع عريض من المستفيدين.

لذلك ظهرت مشكلة الدراسة وتبلورت عندما تحددت المحاور الثلاثة التى تخص الأفلام وسعت الدراسة لبحثها ودراستها وهى: المحور الأول دراسة الضبط الببليوجرافى للأفلام وهو ما بدا واضحاً غيابه بالشكل والطريقة العلمية الصحيحة لهذا المصدر المعلوماتى؛ والمحور الثانى هو حفظ هذه الأفلام وكيفيته، والمكتبات التى تهتم بالأفلام واقتناؤها؛ أما المحور الثالث فهو إتاحة هذه الأفلام للجمهور واسترجاعها من قبل الباحثين وكيفية الوصول إليها والحصول عليها.

إلا أن هذه المحاور الثلاثة لم تكن كافية لبلورة مشكلة الدراسة من جميع الجوانب المتصلة بها، فبدأ أن إضافة الموضوعات المتصلة بالأفلام وهى: الإبداع القانونى للأفلام، وحقوق الملكية الفكرية، والرقابة على الأفلام، أمراً لا بد منه لتحقيق التكامل فى بلورة مشكلة الدراسة.

أما الدافع إلى إجراء هذه الدراسة فقد تبين للباحث فى استطلاع أولى العشوائية التى يتم بها ضبط وحفظ وتداول وإتاحة واسترجاع الأفلام بأنواعها وأشكالها المختلفة، فتبين أهمية تحقيق هذه الدراسة لوضع إطار لدراسة الأفلام بوصفها مصادر للمعلومات عن طريق دراسة أكاديمية تمثل نقطة قاعدية يمكن الرجوع إليها والانطلاق خلالها فى إعداد الدراسات والبحوث المتصلة بالأفلام.

عند الربط بين كل المحاور والعناصر السابقة وبلورتها فى إطار موضوعى واحد تظهر مشكلة الدراسة بوضوح وهى "دراسة الأفلام كمصادر للمعلومات على ثلاثة محاور أساسية خاصة بدراسة الضبط الببليوجرافى للأفلام، والحفظ وكيفيته ومكتباته؛ والإتاحة والاسترجاع" نتيجة غياب دراسة أكاديمية مصرية فى مجال علم المكتبات والمعلومات لمصدر مهم من مصادر المعلومات السمعية بصرية يعد وسيلة اتصال مؤثرة وتراثاً ثقافياً خاصاً بدولة بحجم مصر، ومن ثم تمثل مشكلة بحث جديرة بالاهتمام والدراسة.

أهمية الدراسة:

تتضح أهمية الدراسة في الأسباب والمبررات التي أدت إلى اختيار هذا الموضوع ودراسته وتتمثل في النقاط التالية:

- (١) تفتقد الأفلام المصرية بوصفها من مصادر المعلومات الشاملة إلى دراسة تقوم بتاريخ وحصر لكل ما يتصل بها من موضوعات من وجهة نظر علم المكتبات والمعلومات مثل: الضبط البليوجرافى، والإيداع القانونى والحفظ والإتاحة، والفهرسة والتصنيف، وحقوق الملكية الفكرية.
- (٢) إضافة مصدر جديد من مصادر المعلومات التى يتم دراستها إلى قائمة المصادر التى عنى علم المكتبات والمعلومات بدراساتها والتاريخ لها مثل: الكتب والدوريات والرسائل الجامعية.
- (٣) الحاجة الملحة لبليوجرافية قومية وأرشيف قومية منضبط يؤرخ للأفلام المصرية عامة والسينمائية خاصة بدءًا من أول فيلم وهو "فى بلاد توت عنخ آمون" الذى عرض لأول مرة فى ١١ / ٧ / ١٩٢٣، وانتهاءً بأخر فيلم وهو "ليلة سقوط بغداد" الذى عرض فى ٢٨ / ١٢ / ٢٠٠٥، خاصة أننا نمتلك تراثًا ضخمًا من الأفلام، أصبح يعاني من الإهمال والتزييف والسرقة عبر تاريخ السينما والأفلام المصرية.

أهداف الدراسة:

تسعى الدراسة إلى تحقيق الأهداف التالية.

- (١) دراسة الضبط البليوجرافى للأفلام المصرية بطريقة علمية ومنهجية تؤسس لإمكانية إعداد بليوجرافية قومية؛ نظرًا لأهميتها فى بناء أرشيف قومى متكامل للأفلام المصرية، بناءً على قاعدة البيانات التى يقوم الباحث بتجميعها وتحقيقها كخطوة لتحقيق هذا الهدف.

(٢) دراسة الموضوعات المرتبطة بالأفلام مثل: الإيداع القانوني، وحقوق الملكية الفكرية والرقابة على الأفلام، والمعالجة الفنية للأفلام في المكتبات المصرية، والحفظ ومكتباته وإتاحته ووسائلها والاسترجاع وكيفية، دراسة تحليلية للخروج بنتائج حقيقية تعبر عن الواقع وترصده وتناقش إمكانية معالجة سلبياته، وتؤسس للتصور المستقبلي المقترح في صورة حل للمشكلة.

(٣) وضع تصور مستقبلي لضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها من وجهة نظر علم المكتبات والمعلومات، مع الأخذ بالتقنيات والأسس التي يقرها، ويستخدم الإمكانيات التكنولوجية والإلكترونية المتوفرة مثل البرامج المتخصصة في الأفلام والإمكانيات الهائلة لشبكة الإنترنت.

تساؤلات الدراسة:

سعت الدراسة للإجابة عن التساؤلات التالية:

السؤال الأول: ما مدى دراسة الضبط الببليوجرافي للأفلام المصرية؟ وما الأسس المنهجية والقواعد والأدوات المستخدمة في ضبط الأفلام المصرية؟

السؤال الثاني: أين تحفظ الأفلام المصرية؟ وما مكتبات حفظ الأفلام؟ وكيفية حفظها؟

السؤال الثالث: ما القوانين التي يتم بها حماية حقوق الملكية الفكرية للأفلام المصرية في مصر وخارجها؟ وكيفية تطبيقها والمؤسسات المسؤولة عنها؟

السؤال الرابع: ما ضوابط الإيداع القانوني وقوانينه للأفلام المصرية؟ وكيفية تطبيقها؟

السؤال الخامس: ما المشكلات المتصلة بالمعالجة الفنية للأفلام في المكتبات المصرية؟ وما الحلول المناسبة لها وفقاً للمعايير والتقنيات الدولية؟

السؤال السادس: كيف يتم إتاحة الأفلام المصرية واسترجاعها للباحثين والمستفيدين أو الجمهور؟ وما المعايير الرقابية التي يتم تطبيقها على الفيلم المصري؟

السؤال السابع: ما مستقبل ضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها؟

حدود الدراسة ومجالها.

تلخصت حدود الدراسة ومجالها فى النقاط التالية:

أولاً: الحدود الموضوعية:

اهتمت الدراسة بالموضوعات ذات الصلة بالأفلام مثل: النشأة والتطور التاريخي، والضبط الببليوجرافى، والإيداع القانوني، وحماية حقوق الملكية الفكرية والرقابة على الأفلام، ومشكلات الحفظ والإتاحة والاسترجاع، والجوانب المتصلة بالفهرسة الوصفية والموضوعية للأفلام بوصفها أحد أشكال مصادر المعلومات.

ثانياً: الحدود النوعية :

اقتصرت الدراسة على نوع واحد من مصادر المعلومات هو الأفلام الروائية السينمائية، التى يتم إنتاجها وتوزيعها من جهات مختلفة، وتهتم بها مؤسسات عدة منها: "شركات الإنتاج السينمائى العامة والخاصة والأفراد؛ والإنتاج السينمائى لاتحاد الإذاعة والتليفزيون؛ ومدينة الإنتاج الإعلامى" وهى تمثل أحد أنواع مصادر المعلومات غير التقليدية أو السمعبصرية.

ثالثاً: الحدود الزمنية:

تغطى الدراسة الفترة من بداية السينما المصرية والأفلام كفترة تمهيدية من عام ١٨٩٥ حتى عام ١٩٢٢ كتمهيد لظهور الأفلام الروائية الطويلة، والفترة من عام ١٩٢٣م حتى نهاية عام ٢٠٠٥ م كفترة أساسية تقوم عليها الدراسة.

رابعاً: الحدود اللغوية:

تقوم الدراسة على الأفلام المصرية الناطقة باللغة العربية بغض النظر عن كونها تُرجمت إلى لغات أخرى أو تم عمل دوبلاج لها بلغات أجنبية للفيلم عند العرض الخارجى.

خامساً: الحدود المكانية:

اهتمت الدراسة بالأفلام التى أنتجتها مصر أو شركات ومؤسسات مصرية وطنية أو خاصة أو أفراد، وتهتم بها الجهات التالية: أكاديمية الفنون ويتبعها (المعهد العالى للنقد الفنى، والمعهد العالى للسينما، والمركز القومى للسينما) اتحاد الإذاعة والتليفزيون، مدينة الإنتاج الإعلامى، المركز الثقافى المصرى، صندوق التنمية الثقافية، مركز الإبداع الفنى.

سادساً: الحدود الشكلية:

تقوم الدراسة على أحد أشكال مصادر المعلومات وهى الأفلام لكونها أداة اتصال جماهيرية تؤثر فى المستفيدين بالسمع والبصر دون الحاجة إلى معرفة القراءة والكتابة أو الإلمام بالحاسب الآلى والإنترنت.

منهج البحث وأدواته:

نظراً لطبيعة الدراسة وشمولها؛ فقد استخدم الباحث مناهج البحث التالية بحيث تساعد على تحقيق الدراسة لأهدافها والإجابة عن تساؤلاتها:

أولاً: المنهج البيليو جرافى البيليو مترى.

الذى يعتمد على إعداد القوائم التى تحصر الإنتاج الفكرى وتقوم بتسجيله ووصفه سواء أكان فى مجال موضوعى ما، أم متصلاً بشكل أو نوع ما من مصادر المعلومات من جهة، ودراسة الاتجاهات العددية والنوعية والموضوعية والزمنية والجغرافية والإنتاجية لهذا الإنتاج الفكرى من جهة أخرى.

ويحقق المنهج الببليومتري جزءاً أصيلاً من الدراسة هو الضبط الببليوجرافى للأفلام، مع دراسة الاتجاهات العددية والنوعية والموضوعية والزمنية والجغرافية والإنتاجية لها؛ لمعرفة الإيجابيات والسلبيات المتعلقة بالأفلام باعتبارها مصدراً من مصادر المعلومات المهمة.

ثانياً: منهج المسح الميدانى.

حيث سعت الدراسة إلى تحقيق بعض الفوائد النفعية؛ التى تدعم البحث من خلال التعرف على المكتبات الفيلمية وواقعها، وبالتالى التعرف على الإيجابيات وتدعيمها والسلبيات وعلاجها، وارتباط ذلك بالجوانب الموضوعية المختلفة للدراسة، وأهمية جمع المعلومات عن الوضع الحالى للأفلام ومكتباتها، وكيفية التعامل معها وفق هذه الموضوعات.

ثالثاً: المنهج الوصفى التحليلى.

اشتملت الدراسة على بعض الموضوعات الرئيسة والفرعية، التى تحتاج إلى التحليل وفق منهج تحليلى علمى مثل: موضوعات الإيداع القانونى، وحماية حقوق الملكية الفكرية والرقابة على الأفلام، والفهرسة الوصفية والاختلاف حول المدخل الرئيس فى بطاقة الفهرسة، والتصنيف حيث تنشأت نوعيات الأفلام فى خطة تصنيف ديوى، بالإضافة إلى التصور المستقبلى للضبط والحفظ والإتاحة للأفلام الذى تم وضعه بناءً على تحليل الواقع لاستشراف المستقبل وفقاً لمعطيات الحاضر.

أدوات جمع البيانات.

تمثلت الأدوات المستخدمة فى جمع البيانات فى الأدوات التالية مرتبة حسب أهميتها:

(١) المصادر والمراجع المتوفرة في أدب الموضوع: سواء باللغة العربية أو الإنجليزية المطبوعة والمترجمة والمتاحة إلكترونياً على شبكة الإنترنت، وتوضحها قائمة المصادر والمراجع الخاصة بالدراسة، والتي تضمنت مصادر في علم المكتبات والمعلومات؛ ومصادر متخصصة في العلوم والفنون السينمائية المختلفة؛ ومصادر خاصة بموضوعات الإيداع القانوني وحقوق الملكية الفكرية؛ بالإضافة إلى نصوص المعاهدات والاتفاقات والقوانين والقرارات المرتبطة بموضوعات الدراسة.

(٢) قاعدة البيانات الببليوجرافية: التي سعى الباحث إلى إعدادها بنفسه، واشتملت على البيانات الأولية والمعلومات الأساسية المتوفرة عن كل فيلم، وترتيبها وتنظيمها وتحليلها ومراجعتها بما يخدم موضوع البحث، واستخدمت في إعداد فيلموجرافية الدراسة وملاحقها وجداولها وتم إعدادها بتطبيق استمارة جمع البيانات والمعلومات الموضحة في الملحق (١٦) على كل فيلم تم حصره.

(٣) السجلات: تعد السجلات مصدراً مهماً لجمع البيانات، حيث يمكن عن طريقها الحصول على البيانات التي لم يرد ذكرها في المصادر المتوفرة في أدب الموضوع، كما يمكن عن طريقها تأكيد صحة المعلومات الواردة في هذه المصادر. وقد تيسر للباحث الاطلاع على السجلات المتوفرة في المركز القومي للسينما، ومركز الثقافة السينمائية، والمركز الكاثوليكي المصري للسينما، والمعهد العالي للنقد الفني، وقصر السينما، والرقابة على المصنفات الفنية، وشركة مصر للصوت والضوء والسينما، وكان لها أثر كبير في توافر كم لا بأس به من المعلومات عن الموضوعات المختلفة للدراسة.

(٤) المقابلة الشخصية: يبقى لآراء النقاد والفنيين والقائمين على صناعة الأفلام أهمية خاصة، لذلك فاستطلاع آراء النقات منهم، والحوار والمناقشة معهم ساعد الباحث كثيراً في التعرف على التفريعات

والتفصيلات الدقيقة للموضوعات الأساسية، التي اهتم بها البحث وبعضها لم يذكر في المصادر المطبوعة أو المصادر الأخرى، وقد ركز الباحث على فئة النقاد السينمائيين المهتمين بالتأريخ للسينما والأفلام واستخدم معهم قائمة المراجعة.

• قائمة المراجعة: تم خلالها تقنين بعض الموضوعات الرئيسة والفرعية، ومناقشتها مع المتخصصين في المجالات التي تفيد موضوع الدراسة مثل النقاد السينمائيين والمؤرخين والعاملين في مجال الأفلام والسينما عن طريق اللقاء والحوار المباشر معهم.

وقد فضل الباحث تطبيق قائمة المراجعة بنفسه - دون علم الشخص المستهدف - عن طريق إجراء حوار مباشر مع الشخصية المستهدفة، وتحديد الموضوعات التي يتم مناقشتها معه، سعياً للحصول على المعلومة الصحيحة بشكل دقيق دون اللجوء إلى قائمة مراجعة مطبوعة يقوم الشخص المستهدف بالإجابة عن أسئلتها بشكل روتيني قد يتضمن إجابات غير صحيحة ومضللة.

مصطلحات الدراسة:

تحدد الدراسة الاصطلاحية أهم المصطلحات التي استخدمت في الدراسة، التي تركز أهمها في عنوان الدراسة، هذه المصطلحات هي (الفيلم - المصدر - المعلومات - الضبط - الحفظ - الإتاحة) وسيتم تحديد مفاهيم هذه المصطلحات من وجهة نظر علم المكتبات والمعلومات لكونها مصطلحات متخصصة في المجال، لذا فإن استخدام أي مصطلح من هذه المصطلحات في متن الدراسة يعنى الالتزام بما يعنيه المصطلح في تخصص المكتبات والمعلومات وفقاً للتعريفات التالية.

أولاً: الفيلم. Film

اشتقت كلمة Film من كلمة Filmen التي تستخدم في اللغة الأنجلوساكسونية كاسم للزبد الذي يتكون حينما يتم تسخين اللبن.^(١) وهو معنى لا علاقة له بالدلالة التي يشير إليها المصطلح شأن مصطلحات عديدة اشتقت من أصول لغوية مختلفة للدلالة على معانٍ مختلفة عن المعنى الأصلي للمصطلح المشتق منه، ويتم نحت المصطلح الجديد الذي يكتسب دلالاته الجديدة من خلال التوظيف والاستخدام.

ويتم تعريف مصطلح فيلم من زاويتين رئيسيتين هما تعريف الفيلم المادى كخام، فهو من هذه الزاوية عبارة عن "شريط مثقوب الجانب يصنع من مادة نترات السليولوز وهي مادة قابلة للاشتعال ثم أصبح يصنع من مادة خلات السليولوز وهي مادة غير قابلة للاشتعال ويتاح بمقاسات ٨ مم - ١٦ مم - ٣٥ مم - ٧٠ مم^(٢)؛ كما يعرف بأنه: صفحة أو شريط مرن يصنع من مادة شفافة أو شبه شفافة، عادة من البلاستيك أو البوليستر أو خلات ونترات السليولوز، يتم طلاؤها بمستحلب خفيف حساس للضوء، ويستعمل الفيلم في عمل الصور الفوتوغرافية الثابتة والشرائح الفيلمية والشفافيات، كما يستخدم في التصوير الضوئى لصناعة الأفلام المتحركة ويتاح بمقاسات مختلفة هي ٨ مم و ١٦ مم و ٣٥ مم و ٧٠ مم.^(٣)

هذا الشريط مزود بمجموعة من الثقوب المنتظمة على حافتيه، يتم تثبيتها على بكرة التشغيل داخل آلة التصوير أثناء تصوير الأفلام الثابتة والمتحركة، وقد

(١) ستابلز، دونالد. السينما الأمريكية . - القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١. فصل ٣، صور أديسون المتحركة، جون ميرسر. ص ٤١

(٢) أحمد كامل مرسى، مجدى وهبه . معجم الفن السينمائى . - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣. ص ١٣٣

(٣) أحمد محمد الشامى، سيد حسب الله . المعجم الموسوعى لمصطلحات المكتبات والمعلومات . - الرياض : دار المريخ للنشر ، ١٩٨٨ . ص ٤٥٥

استخدمت مادة النترات السليلوزية في صناعة هذه الأفلام حتى عام ١٩٥٠، التي تبين بعد ذلك أنها غير آمنة وتتسبب في تلف الأفلام بسرعة إلى جانب قابليتها للاحتراق، وقد تم تطوير صناعة الأفلام الخام باستخدام مادة السترات السليلوزية وهي مادة آمنة وغير قابلة للاحتراق، وقد قامت بعض الدول بنقل أفلامها القديمة على أفلام مصنعة من الخام الجديد للحفاظ عليها من التلف والاحتفاظ بها لفترة زمنية أطول.

أما الزاوية الثانية لتعريف الفيلم؛ فهي تعريفه كفيلم متحرك تم إعداده للعرض على مجموعة من الناس، وهنا لا يتم تعريف الفيلم كخام أو وسيط يستخدم في صناعة مصدر ما من مصادر المعلومات، وإنما يتم تعريفه كمصدر من المصادر السمعية والبصرية، فيصبح الفيلم عبارة عن "شريط يتضمن مجموعة من الصور المتحركة مرتبة ترتيباً منطقياً للتعبير عن موضوع معين، يقوم بتجسيده مجموعة من المؤدين، ويقوم على إعداده مجموعة من الأشخاص يسهم كل منهم في صناعة هذا الشريط حسب التخصص الذي يؤديه ومن أمثلتهم المنتج والمخرج والمصور... ويتاح الشريط ملوناً أو أبيض وأسود وله مدة زمنية محددة".^(١)

وتعتمد الدراسة على الأفلام الروائية الطويلة، وجميعها استخدم الفيلم مقياس ٣٥ مم في إعدادها والقليل منها صامت يعتمد على حاسة البصر فقط، والغالبية العظمى ناطقة تعتمد على حاستي السمع والبصر، وتستخدم الأفلام مقياس ٨ مم و ١٦ مم في صناعة الأفلام التسجيلية.

ثانياً: المصدر Source

المصدر بمعناه العام هو أي وثيقة تمد المستفيدين من المكتبة أو من خدمات المعلومات بالمعلومات التي يريدونها ويبحثون عنها، والمصدر - أيضاً - عبارة

Reitz, Joan M. (2000) ODLIS- Online Dictionary for Library and Information (١) Science. Retrieved 8/12/2006, from Danbury: Libraries Unlimited, 2000. Website: <http://lu.com/odlis/odlis a-z.cfm>

عن البيانات أو التسجيلات التي تشكل الأساس في البحث المعلوماتي، وغالبًا ما يقرن مصطلح مصدر بمصطلح المعلومات، وقد يكون مصدر المعلومات واحدًا في طبيعته، مثل صفحة عنوان الكتاب التي تعد مصدرًا للمعلومات في الفهرسة الوصفية، وقد يكون جامعًا مثل تعاقب الاعتمادات في الصور المتحركة، بمعنى تسلسل أسماء المسؤولين عن العمل، مثل الإخراج والتصوير وكتاب القصة والسيناريو والحوار وباقي الأشخاص المسؤولين عن العمل ككل.^(١)

وتتعدد أشكال المصادر وأنواعها حسب نوع الوسيط المادي المستخدم أو طبيعة المعلومات التي يقدمها المصدر، فيتم تقسيمها إلى مصادر تقليدية ومصادر غير تقليدية، أو وفقًا للطريقة المتبعة في إخراجها إلى المصادر المطبوعة وهي التي يستخدم الورق كوسيط لإتاحتها، ومصادر غير مطبوعة وهي التي لا يستخدم الورق في إتاحتها، وتستخدم وسائط أخرى مثل الأفلام الخام أو الشرائح والشفافيات أو الأسطوانات المدمجة، كما تقسم المصادر إلى مصادر مسموعة ومصادر بصرية ومصادر سمعية بصرية، وهو تقسيم يعتمد على الحواس المستخدمة لتلقي المعلومات من المصدر المتاح.^(٢)

وقد قسم دنس جروجان Denis Grogan المصادر إلى نوعين رئيسيين: هما المصادر الوثائقية وتتضمن المصادر الأولية، وهي التي تقدم المعلومات الجديدة والحديثة التي يتم نشرها في أشكال عديدة كالدوريات وتقارير البحوث وأعمال المؤتمرات وبراءات الاختراع؛ والمصادر الثانوية وهي التي يتم جمعها من المصادر الأولية، مثل الكتب المرجعية وكتب الحقائق؛ والمصادر من الدرجة الثالثة، وهي التي لا تحتوي على معلومات موضوعية مثل الأدلة الببليوجرافية، وقوائم الكتب، والدوريات، وقوائم خدمات التكشيف والاستخلاص وأدلة الإنتاج الفكري؛ والنوع الثاني هو المصادر غير الوثائقية مثل: الاتصالات الشخصية،

(١) أحمد محمد الشامي، سيد حسب الله، المعجم الموسوعي، مصدر سابق، ص ١٠٤٨-١٠٤٩

(٢) حشمت قاسم، مصادر المعلومات وتنمية مقتنيات المكتبات، ط ٢، القاهرة: مكتبة غريب،

والمناقشات العلمية الشفوية بين الباحثين؛ ومصادر الأشكال الجديدة التي أفرزتها التكنولوجيا الحديثة، وهي المصادر التي لم تنتجها تكنولوجيا الطباعة وأنتجتها التكنولوجيا الحديثة المعاصرة مثل: مرصد البيانات، والحاسبات الآلية، وقواعد البيانات.^(١)

وتعتمد الدراسة على مصدر سمعصري لا يستخدم الورق أو الوسائط التقليدية في صناعته، ويعد من المصادر غير التقليدية السمعصرية التي تعتمد على حاستي السمع والبصر، وأصبح في الوقت الحالي من المصادر الوثائقية المهمة لاستناد بعض المؤرخين عليه، واعتباره مصدرًا من مصادر كتابة التاريخ، كما يتم توظيف التكنولوجيا الحديثة في إعدادها وصناعتها مثل تقنيات التصوير والمونتاج الرقمية والمؤثرات الصوتية والجرافيك واستخدام الحاسب الآلي في معظم مراحل صناعة الفيلم، هذا المصدر هو الأفلام الروائية الطويلة.

ثالثًا: المعلومات. Information

يعد مصطلح المعلومات من المصطلحات الغامضة، التي لم يتم الاتفاق على تعريف محدد له من قبل علماء المعلومات، فقد وصل عدد التعريفات التي تم صياغتها لهذا المصطلح أكثر من أربعمائة تعريف؛ نظرًا للدلالة القوية والمتشعبة للمصطلح، الذي يعد حجر الأساس للمعرفة، وقد تم ربطه بأكثر من مجال علمي واقترن بأكثر من مصطلح للدلالة على ظواهر علمية مثل: عصر المعلومات، وثورة المعلومات، ومجتمع المعلومات.^(٢)

(١) أحمد بدر. مصادر المعلومات في العلوم والتكنولوجيا، الرياض: دار المريخ للنشر، ٢٠٠٠. ص ٦٣-

(٢) حشمت قاسم. دراسات في علم المعلومات، ط ٢. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،

وقد تم تقنين عدة تعريفات للمعلومات، تناولت جميع مراحل دورة المعلومات، بدءًا من إنتاجها وبحثها وتجميعها واقتنائها مرورًا بتنظيمها واختزانها واسترجاعها والإفادة منها مرة أخرى من المستخدمين والباحثين، منها التعريف الذى ورد فى قاموس Online Dictionary for Library and Information Science وهو قاموس متخصص فى مصطلحات المكتبات والمعلومات متاح فى شكل إلكترونى على شبكة الإنترنت ويعرف اختصارًا بـ ODLIS حيث عرّف المعلومات بأنها "البيانات التى يتم تقديمها بشكل مفهوم، يستطيع توصيل المعنى ضمن سياقه واستعماله لتوصيل الرسالة التى تحملها والغنية بالمعلومات عبر وسيط الاتصال أو التعبير المباشر أو غير المباشر، ويمكن فهمها من قبل المتلقى من خلال الحقائق والاستنتاجات والأفكار والإبداع الذى تحمله ويتم تقديمها بشكل رسمى أو غير رسمى".^(١)

وكذلك تعريف المعجم الموسوعى لمصطلحات المكتبات والمعلومات، الذى عرف المعلومات بأنها "البيانات التى تتم معالجتها لتحقيق هدف معين أو استعمال معين، التى يصبح لها قيمة بعد تحليلها وتفسيرها وتجميعها فى شكل ذى معنى يمكن تداوله ونشره وتوزيعه فى شكل رسمى أو فى أى شكل آخر".^(٢)

وهذا التعريف يقترب تمامًا من المضمون المعلوماتى للفيلم، باعتبار أنه يعالج مجموعة من البيانات التى تسجل فى السيناريو المكتوب لتحقيق هدف معين هو صناعة فيلم روائى يقوم بتفسير هذه البيانات باستخدام الصورة والصوت والمؤثرات والموسيقى والديكور، يتم تجميعه فى شكل نهائى خلال عملية المونتاج، فيكتسب شكلًا ذا معنى يتم تداوله من خلال العرض والتوزيع. وتستخدم كلمة البيانات بالتبادل مع كلمة المعلومات للدلالة على المعنى نفسه فى التعريفات المختلفة لمصطلح المعلومات بدرجة متقاربة تجعل كلا المصطلحين مرادفين لبعضهما وإن كان بعض العلماء يرجح أسبقية البيانات على المعلومات فى الإنتاج.

(١) Reitz, Joan M. (2000) ODLIS...OP.cit..

(٢) أحمد محمد الشامى، سيد حسب الله . المعجم الموسوعى . مصدر سابق . ص ٥٦٩

رابعًا: الضبط. Control

مصطلح يشير إلى العديد من الأنشطة الببليوجرافية منها السجلات الببليوجرافية الكاملة لجميع الوحدات الببليوجرافية، التي يتم إعدادها لمصادر المعلومات من خلال الوصف الببليوجرافي، وإعداد القوائم الببليوجرافية، التي تحصر النتاج الفكري في موضوع معين أو مجال موضوعي معين أو وعاء معلوماتي معين خلال فترة زمنية محددة باستخدام تقنين الوصف الببليوجرافي، لتهيئة طرق الإتاحة وتيسيرها والوصول الببليوجرافي للمصادر بسهولة ودقه خلال تجميعها وتوزيعها على هيئة قوائم ببليوجرافية أو ببليوجرافيات موضوعية حصرية.^(١)

خامسًا: الحفظ. Preservation

يعد مصطلح الحفظ Preservation وهو مرادف Conservation من المصطلحات التي تشمل العديد من مسئوليات إدارة المجموعات الأرشيفية، فيما يتعلق بحفظها سواء كانت مطبوعة أو غير مطبوعة، إلا أن الوظيفة الأساسية للحفظ هي الرعاية والوقاية والحماية للمواد الأرشيفية والمحافظة عليها أثناء التداول والحفظ، كما يعنى الحفظ الإجراءات الفردية أو الجماعية، التي تتخذ لإصلاح المواد الأرشيفية واستعادتها وحمايتها ووقايتها.^(٢)

ويستخدم الحفظ Preservation للدلالة على التخزين Storage عند السينمائيين، ولكن مصطلح الحفظ في علم المكتبات والمعلومات له دلالة أهم وأشمل، فالحفظ يعنى العناية بالمصادر المقتناة بغرض الحفظ الدائم وإعداد قوائم الوصف المعياري الدقيق لكل مصدر، وتوفير بيئة مناسبة للحفظ وفق الشروط،

(١) أحمد محمد الشامي، سيد حسب الله . الموسوعة العربية لمصطلحات علوم المكتبات والمعلومات والحاسبات، القاهرة : المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠١ . - المجلد الأول، ص ٣٢٤

(٢) المصدر نفسه، المجلد الثالث ، ص ١٨٤٦

التي تساعد على سلامة المصادر المقتناة مع توفير البدائل المناسبة من أجل الحفاظ على هذه المصادر، وتوفير فريق عمل مدرب ومؤهل علمياً للتعامل مع هذه المصادر وفقاً لطبيعتها الخاصة.^(١)

ويعرف الحفظ بأنه عملية الحفاظ على المواد الأرشيفية في صيغتها الأصلية بحفظها في البيئة المناسبة لهذه المواد، ومراعاة العوامل الطبيعية والصناعية التي تؤثر في سلامتها مثل: الضوء، ودرجة الرطوبة، ودرجة الحرارة، والتلوث، والحشرات الضارة، والاهتمام بالجوانب المادية، والإدارية والمالية والفنية لعملية الحفظ، ومنها ضرورة توفير المكان الملائم المجهز بطريقة علمية، والكوادر الإدارية المؤهلة والاعتمادات المالية الضرورية؛ لتسهيل عملية الحفظ والتغلب على المعوقات التي تواجهها لتيسير الإفادة منها وإتاحتها والوصول إليها من قبل الباحثين والمستفيدين.^(٢)

ولا تختلف عملية حفظ الأفلام عن عملية حفظ المجموعات الأرشيفية الأخرى في الجوانب الإدارية والعمليات الفنية المرتبطة بها، ولكنها تحتاج إلى تجهيزات مادية خاصة بالمواصفات المادية والفنية لمكان الحفظ الذي يسمى في أحيان كثيرة المخزن أو الأرشيف.

سادساً: الإتاحة. Accessibility

الإتاحة مصطلح عام يستعمل لوصف وقياس درجة صلاحية نظام ما يستخدم من قبل المستفيدين في الوصول إلى مصادر المعلومات المختلفة.^(٣) ويتفق

(١) فيزر، جون. بول ستيرجز. مصدر سابق. ص ٦٦٢-٦٦٥

(٢) Wikipedia. Film preservation. (Cited at 7/12/2006) Available at: <http://en.wikipedia.org/wiki/film-perservation>

Accessibility from Wikipedia. Available at : <http://en.wikipedia.org/wiki/film-Accessibility>.(cited at 7/12/2006)

مصطلح الإتاحة مع مرادفات كثيرة تؤدي المعنى نفسه، فالإتاحة قد تعنى الوصول إلى مصدر المعلومات أو مقتنيات المكتبة، أو تداول مصادر المعلومات والتوصل إليها والحصول عليها، وكلها معانٍ تدور حول القدرة على الوصول إلى (والحصول على) البيانات والمعلومات من موقع اقتنائها أو تخزينها بهدف التعامل معها لخدمة أغراض المستخدمين، إذن الإتاحة أداة أو طريقة للوصول إلى مصدر ما من مصادر المعلومات، وفي حالة الأفلام تعد الإتاحة بمثابة تصريح أو إذن لاستعمال الفيلم لتوصيله إلى الجمهور عن طريق العرض العام أو التوزيع الداخلي والخارجي، والإتاحة الأرشيفية تتمثل في تيسير الاطلاع للمستخدمين والباحثين على المصادر المحظور الاطلاع عليها بسبب سريتها لعدد من السنين، تكون فيها مصادر مغلقة تصبح بعدها متاحة للاطلاع كمصادر مفتوحة.^(١)

كما يمكن تعريف الإتاحة على أنها الحق الذي تمنحه المكتبة للمستخدمين بالدخول إليها والتعامل مع مقتنياتها والاطلاع عليها واستعمالها لتحقيق أهدافهم في الحصول على المعلومات التي تلبي احتياجات بحوثهم، وتتوسع بعض المكتبات في إتاحة الكثير من الطرق والوسائل المستخدمة للمستخدمين، مثل إتاحة الاطلاع على المصادر الإلكترونية على شبكة الإنترنت من داخل المكتبة والدخول إلى قواعد البيانات المتاحة ومرادفها.^(٢)

وتتكون الدراسة من ثمانية فصول :

يتناول الفصل الأول (نشأة الأفلام المصرية وتطورها ودورها كمصادر للمعلومات) يلقي فيه الباحث الضوء على نشأة السينما والأفلام في العالم ومصر ومراحل تطور الأفلام المصرية وأهميتها ودورها في المجتمع ومؤسسات البحث

(١) أحمد محمد الشامي، سيد حسب الله . المعجم الموسوعي مصدر سابق . ص ٢٨

(٢) Reitz, Joan M. (2000) ODLIS...OP.cit.

التي تهتم بالأفلام وفئات الباحثين والمستفيدين من الأفلام بالإضافة إلى القضايا المرتبطة بالأفلام.

أما الفصل الثاني (مراحل إعداد الأفلام السينمائية) فيقدم عرضاً لكيفية إعداد الفيلم السينمائي وربطها ومقارنتها بمراحل نشر الكتاب المطبوع ومدى أوجه التشابه والاختلاف بينهما.

ويعرض الفصل الثالث (دراسة الضبط البليوجرافي للأفلام المصرية) لجهود الضبط البليوجرافي السابقة للأفلام التي رصدها الباحث، كما يعرض للقائمة البليوجرافية التي أعدها الباحث بنفسه لتحقيق الجزء الأول من الدراسة الخاص بالضبط البليوجرافي.

بينما يقدم الفصل الرابع (الدراسة البليوجرافية للأفلام المصرية) ويتضمن دراسة الضبط البليوجرافي للأفلام المصرية وفقاً للبليوجرافية التي أعدها الباحث والمحاور والاتجاهات التي تم تحليلها بناءً على ما تم استخلاصه من جداول وإحصاءات.

ويتناول الفصل الخامس (الإيداع القانوني وحقوق الملكية الفكرية والرقابة على الأفلام) حيث يقدم الباحث دراسة لهذه الموضوعات الثلاثة وثيقة الصلة بالأفلام من خلال تحليل القوانين والمعاهدات والاتفاقات المرتبطة بها ومدى ملاءمتها للأفلام المصرية.

أما الفصل السادس (الحفظ والمعالجة الفنية للأفلام في المكتبات المصرية) فيقدم فيه الباحث دراسة للمحور الثاني من محاور الدراسة الثلاثة من خلال دراسة الحفظ ومؤسساته، والفهرسة بشقيها الوصفي والموضوعي إضافة إلى الضبط الاستنادي للأفلام.

ويتناول الفصل السابع (إتاحة الأفلام المصرية واسترجاعها) فيعرض بالدراسة للمحور الثالث والأخير وهو الإتاحة والاسترجاع من خلال العرض التاريخي للإتاحة وأنواعها وقوانينها ومؤسساتها والقضايا المرتبطة بها.

أما الفصل الثامن والأخير (التصور المستقبلي لضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها) فقدم فيه الباحث تصوره لمستقبل عمليات الضبط والحفظ والإتاحة للأفلام من خلال المشروع المقترح لضبط الأفلام وتوثيقها، ونموذج قاعدة البيانات الفيلمية الذي يمكن تحقيقه لتيسير سبل الإفادة من الأفلام.

وأخيراً فإننى أرجو أن يلقى هذا الجهد القبول لدى أهل التخصص فى علم المكتبات والمعلومات، وكذلك المتخصصين فى مجال السينما والأفلام وأن يكون هذا العمل بداية لإعادة النظر فى كيفية كتابة تاريخ مصر السينمائي.

صبرى أحمد طه

الفصل الأول

نشأة الأفلام المصرية وتطورها ودورها كمصادر معلومات

تمهيد:

سيتعرض هذا الفصل لدراسة الأفلام المصرية نشأتها وتطورها ودورها في المجتمع، وليست السينما المصرية لوجود اختلاف واضح بين المصطلحين، وإن كان يتم الخلط بينهما في كتابات معظم النقاد السينمائيين أنفسهم، فيكتبون عن تاريخ السينما مؤرخين للأفلام، ويكتبون عن الأفلام مؤرخين للسينما، وهو ما سيتضح لاحقاً في الجزئية ٣/١.

وسيتم في هذا الفصل دراسة العروض الأولى للأفلام السينمائية في مصر، وكيف بدأت السينما والأفلام، ومن ثم التركيز على بداية الأفلام المصرية، لتوضيح العلاقة بين الأفلام الروائية القصيرة الصامتة وفيلموجرافية الدراسة، وكذلك الأفلام الروائية الطويلة الصامتة وفيلموجرافية الدراسة على اعتبار أن السينما والأفلام قد بدأ ظهورهما صامتتين، ثم أنواع الأفلام وخصائصها وأهميتها ودورها في المجتمع خلال دراسة أنواع الأفلام السينمائية والأفلام التسجيلية، وخصائص كل نوع منهما، والدور الذي تؤديه في المجتمع على جميع المستويات الثقافية والتعليمية والاجتماعية والاقتصادية.

وفي السياق نفسه سيتم دراسة البحث العلمي المتصل بالأفلام وعلاقته بالتخصصات العلمية الأخرى من خلال فئات الباحثين المستفيدين من الأفلام ومجالات بحوثهم العلمية ذات الصلة بالأفلام، ومؤسسات البحث التي تتعامل مع الأفلام من منظور علمي يهدف إلى دراستها ودراسة مكوناتها وتقنياتها عن طريق الموضوعات التي تقوم بتدريسها أو إعداد البحوث العلمية التي تُعد الأفلام مادة البحث الأساسية التي تعتمد عليها هذه البحوث. وأخيراً إلقاء الضوء على القضايا المتعلقة بالأفلام بعرض قضيتين قلما يُكتب عنهما باستفاضة، وهما الأفلام المجهولة في تاريخ الأفلام المصرية، والأفلام الممنوعة من العرض رقابياً.

العروض الأولى للأفلام السينمائية في مصر:

يُكتب تاريخ السينما من وجهات نظر متعددة تخضع للحقائق التاريخية المتوفرة ولآراء المؤرخين وتفسيراتهم للأحداث التي يؤرخون لها، من ثم يأتي التباين بين وجهات النظر المتعددة، نتيجة تعدد الحقائق التاريخية، ويتمسك كل مؤرخ برأيه معتقداً أنه الأصح وهو ضعف إنساني يمكن تفهمه، وعند البحث عن معرفة التاريخ الحقيقي - وهو حقيقة تاريخية - والأقرب إلى الصواب لبداية العروض السينمائية الأولى في العالم بمقارنة كل الآراء ببعضها كانت هناك عقبات شديدة تتمثل في تعدد البدايات واختلاف وجهات النظر والآراء حسب كل مصدر.

لذلك خضعت كل الآراء لرصد وتحليل واستقصاء الباحث للوصول إلى الرأي الأقرب إلى الاقتناع، فتبين أن: أول من قدم آلة لتسجيل الصور بدون عرضها ويشاهد الناس ما تسجله هذه الآلة بطريقة "الببيب شو" أو صندوق الدنيا هو العالم الأمريكي توماس أديسون، حيث اخترع كاميرا سميت بالكينيتوسكوب Kintoscope عام ١٨٩٤، وقدم عرضاً لهذه الآلة في باريس عام ١٨٩٤.^(١)

وقد شاهد الفرنسيان الأخوان لويس وأوجست لوميير Louis and Auguste عرض أديسون وعملاً على تطوير كاميرا أديسون، وتوصلاً إلى اختراع جهاز "السينماتوجراف" فقد استطاع لويس لوميير بمساعدة أخيه أوجست تطوير جهاز الكينيتوسكوب إلى جهاز عرض للصور أطلقاً عليه السينماتوجراف الذي يجمع بين الكاميرا والبروجيكتور في جهاز واحد لتسجيل الصور وعرضها، وسجلاً تطويرهما هذا في ١٣ فبراير ١٨٩٥ برقم ٢٤٥٠٣٢ وفقاً لما ذكره بول جينارد في كتابه "٨٠ عاماً من السينما" الصادر عن مهرجان كان عام ١٩٧٥.^(٢)

(١) ستابلز، دونالد، السينما الأمريكية. مصدر سابق. ص ٣٩-٥٤

(٢) سمير فريد، مدخل إلى تاريخ السينما العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١. ص ١٥٢

ثم عرض الأخوان لوميير في ٢٢ / ٣ / ١٨٩٥ فيلمهما الأول "الخروج من مصانع لوميير في ليون" على أعضاء جمعية تشجيع الصناعات الوطنية في باريس وقد بلغ طول الفيلم ١٧ مترًا. في حين قدم ماجور لاثام جهازه الأيدولوسكوب في مسرح المنوعات بشيكاغو خلال عرضه لبعض الصور المتحركة في ٢٦ أغسطس ١٨٩٥.

بعد ذلك قدم الألمانيان الأخوان ماكس وأميل س كلا دانوفسكى في ١ / ١١ / ١٨٩٥ عرضًا سينمائيًا في مقهى "الحديقة الشتوية" في برلين شاهده الجمهور بعنوان "صور حية" لمدة ٧ دقائق وكان العرض عبارة عن عروض بهلوانية استخدم فيها جهاز البيوسكوب.^(١)

وجاء التاريخ الذي يعتمد عليه معظم المؤرخين بداية للتاريخ الرسمي للسينما في العالم وهو يوم السبت ٢٨ / ١٢ / ١٨٩٥. حيث قدم الأخوان لوميير عرضًا سينمائيًا للجمهور [٣٥ شخصًا] باستخدام جهاز السينما توجراف في الصالون الهندي بالمقهى الكبير ١٤ شارع كابوسين بباريس مقابل فرنك واحد للدخول، وهو العرض الذي أعلن عنه في شوارع باريس في أول ملصق للدعاية في تاريخ السينما، وكان عبارة عن عشرة أفلام قصيرة منها: وصول القطار إلى المحطة Larivee dun Train en Gare وهو من الأفلام التي أذهلت الجماهير لتضمنه لقطة كبيرة للقطار ينطلق في اتجاه الكاميرا. لذلك يعتبر الإخوان لوميير رواد تصوير الفيلم الإخباري والتسجيلي، لأنهم اهتموا بتصوير الحياة الحقيقية والأحداث الجارية.^(٢)

أما مصر فقد عرفت أول عرض سينمائي بجهاز السينما توجراف نفسه بعد ذلك بعام تقريبًا في مساء يوم الخميس ٥ / ١١ / ١٨٩٦ في إحدى صالات بورصة طوسون باشا بمدينة الإسكندرية.^(٣)

(١) على أبو شادي. وقائع السينما المصرية، ط٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤. ص ٧

(٢) سمير فريد. مصدر سابق. ص ١٥٢

(٣) أحمد الحضري. تاريخ السينما في مصر....، القاهرة: نادي السينما بالقاهرة، ١٩٨٩. ص ١٩

هذه هي البدايات الأولى للعروض السينمائية في العالم ومصر وفق ما استطاعت الدراسة الوصول إليه واستنتاجه بعد تحليل المعلومات الواردة في المصادر المختلفة، فثبت أن تاريخ أول عرض في العالم هو ٢٢ / ٣ / ١٨٩٥ وليس ٢٨ / ١٢ / ١٨٩٥ لأن التاريخ الأول يمثل حدًا زمنيًا فاصلاً بين ما قبل وما بعد عرض الصور المتحركة وتم أمام مجموعة من الناس وباستخدام الآلة التي تتيح هذا العرض، ولأنه لم يتوفر سبب مقنع لاستبعاد هذا الحدث واعتماد التاريخ الثاني بداية للعروض السينمائية في العالم، وليس للدعاية دور في تسجيل الحدث التاريخي وإنما يسجل الحدث بوقت حدوثه وليس بوقت الإعلان عنه، ولم يغير اختلاف التاريخ شيئاً في ريادة الأخوين لوميير، والباحث يتفق مع من اعتمدوا ريادتهما، ويختلف مع التاريخ وفقاً للمبدأ الذي تم اعتماده في هذا البحث وهو "الحد الزمني الفاصل بين ما قبل وما بعد حدوث الحدث التاريخي المؤرخ له"

وتاريخ أول عرض في مصر هو ٥ / ١١ / ١٨٩٦ الذي تم في مدينة الإسكندرية، وليس ٢٨ / ١١ / ١٨٩٦ وهو تاريخ العرض الذي تم في القاهرة، ويعتمده معظم المؤرخين المصريين وكأن مدينة الإسكندرية تقع في دولة أخرى غير جمهورية مصر العربية، وبالتالي ما يقع فيها من أحداث لا تصلح للأخذ بها عندما نتحدث عن مصر إذا ما كان الحدث تم خارج العاصمة، وهذا توجه غير مبرر.

التطور التاريخي للأفلام:

بدأت الأفلام المصرية بعد بدايات الأفلام في الدول الغربية بفترة بسيطة، فعرفت مصر عروضاً للأفلام الغربية، وجميعها أفلام قصيرة عن طريق بيع الشركات المنتجة للأفلام حقوق عرضها إلى من يرغب، وقد عرفت مصر أول موزع وهو "هنري ديلاستروجلو" الذي اشترى حقوق عرض الأفلام باستخدام جهاز السينماتوجراف من "شركة سينماتوجراف لوميير" التي أسسها الأخوان لوميير، لعرض أفلامها في مصر، وقدم أول عروضه في ٥ / ١١ / ١٨٩٦ في الإسكندرية.^(١)

(١) سمير فريد. مصدر سابق. ص ٨٩ - ٩٤.

وتطورت الأفلام المصرية فى أكثر من مجال وعلى محاور متعددة فى محاولاتھا مواكبة ما كان يعرض فى مصر من أفلام أجنبية فى ذلك الوقت، وسوف يتم التركيز هنا على محورين رئيسيين، هما التطور التاريخى لأنواع الأفلام المصرية، وتطور المجالات الفنية للفيلم.

التطور التاريخى لأنواع الأفلام المصرية:

بدأ عرض الأفلام القصيرة عن مصر مع عرض الأفلام التى صورھا مسيو بروميو لحساب شركة سينماتوجراف لوميير، التى تأسست فى مدينة ليون بفرنسا، فى دار عرض "سينماتوجراف لوميير" التى تأسست فى الإسكندرية، وهى أول دار عرض فى مصر، إلى أن تمت هذه العروض فى القاهرة مع افتتاح أول دار عرض فى القاهرة وهى "سينماتوجراف لوميير" فى دار فرنسيس بميدان حلیم باشا.^(١)

كانت هذه الخطوة الأولى نحو وجود الأفلام المصرية، وإن بدأت على يد الأجانب فإنھا كانت تصور أحداثاً وأماكن مصرية، وسجلتها شركة سينماتوجراف لوميير باعتبارھا أفلاماً عن مصر فى سجلاتها.

وجاءت الخطوة الثانية على طريق تطور الأفلام المصرية عام ١٩٠٧ عندما أنتج أول فيلم مصرى قصير وهو عن زيارة جناب الخديوى عباس حلمى الثانى للمعهد العلمى فى مسجد سيدى أبى العباس بالإسكندرية وكان ذلك على يد شركة مصرية هى "محل عزيز ودوريس" فى الإسكندرية، وكان من إخراج وتصوير المصور ألفيزى أورفانيللى على الأرجح، والذى عرض فى ١٩٠٧/٦/٢٠ فمثل هذا التاريخ بداية تاريخ الأفلام المصرية بغض النظر عن كونه فيلماً قصيراً أو طويلاً، لأن هذا التقسيم تم لاحقاً.^(٢)

(١) على أبو شادى. مصدر سابق. ص ٢٣

(٢) سعيد شيمى. تاريخ التصوير السينمائى فى مصر. - القاهرة: المركز القومى للسينما، ١٩٩٧. ص ٦٦

واستمر إنتاج الأفلام المصرية الإخبارية القصيرة وعرضها بعد ذلك، فقدمت أفلام مثل "ملعب قصر النيل بالجيزة" عام ١٩٠٩، و"رجوع جناب الخديوى من مكة المكرمة" عام ١٩١٠، وفيلم "سفر المحمل الشريف من مصر" عام ١٩١٢، وفيلم "وصول السلطان إلى الإسكندرية" عام ١٩١٥ (راجع ملحق ١)

وبدأت الأفلام الروائية القصيرة المصرية عام ١٩١٧ عندما قامت الشركة السينمائية الإيطالية [سيتشيا] التى تأسست لإنتاج الأفلام فى مصر، وكان تمويلها إيطاليًا من بنك روما بإنتاج أول فيلم روائى قصير فى مصر وهو فيلم "تحو الهاوية" وتلاه فيلمان آخران من إنتاج الشركة نفسها عام ١٩١٨ هما فيلم "شرف البدوى" الذى ظهر فيه أول ممثل مصرى وهو محمد كريم وفيلم "الأزهار المميّنة".^(١)

وتوالى الأفلام الروائية القصيرة بعد ذلك، منها ما تم عرضه، وما لم يعرض، وما لم يتم التأكد منه حتى ظهر أول فيلم روائى طويل مصرى وهو فيلم "فى بلاد توت عنخ آمون" عام ١٩٢٣، فمثل خطوة مهمة على طريق تطور الأفلام المصرية وتنوعها، ومثل بداية الأفلام الروائية الطويلة فى مصر بعد أن ظل التاريخ للأفلام الروائية الطويلة يبدأ بفيلم "ليلى" الذى عرض عام ١٩٢٧. وتوالى الأفلام الروائية بعد ذلك حتى وصل إجمالى ما تم عرضه إلى ٣٠٢٣ فيلمًا كما سيتضح لاحقًا من إحصاءات فيلموجرافية الدراسة.

التطور التاريخى للمجالات الفنية للفيلم:

بدأت الأفلام صامتة (أبيض وأسود) فى العالم ومصر، إلا أنها ومنذ ظهورها لم تستمر على نمط واحد، ومرت بتطورات عديدة فى كل المجالات الفنية والجمالية مثل الصوت واللون والتصوير، ولم تكن الأفلام المصرية بمعزل عن هذه التطورات بل اجتهد القائمون على صناعة الأفلام المصرية فى إدخال هذه التطورات على الأفلام،

(١) على أبو شادى. مصدر سابق. ص ٣٨

التي ينتجونها على الرغم من التكلفة المادية الباهظة، في وقت كان الإنتاج بمثابة مخاطرة برأس المال الذي يتم إنفاقه على إنتاج هذه الأفلام.

فعلى مستوى الألوان عرفت الأفلام المصرية بعض المشاهد أو الفصول الملونة في بعض الأفلام بدءاً من فيلم زينب الصامت، الذي عرض عام ١٩٣٠، فقد تم تلوين مشهد طوله حوالي ٤٠٠ متر من الفيلم في فرنسا بتكلفة بلغت ٤٠٠ جنيه إسترليني، أى ربع ميزانية الفيلم الذي تكلف حوالي خمسمائة جنيه مصري - الجنية المصرية يساوى أربعة جنيهات إسترلينية تقريباً في ذلك الوقت - وكان التلوين يتم يدوياً، كما تم تلوين بعض الأجزاء في أفلام مثل: سى عمر لنيازي مصطفى عام ١٩٤١، ولست ملاكاً لمحمد كريم ١٩٤٦، ومعروف الإسكافي لفؤاد الجرايرلى عام ١٩٤٧، والشاطر حسن لفؤاد الجرايرلى أيضاً عام ١٩٤٨.

وجاء عام ١٩٥٠ ليشهد عرض أول فيلم مصري ملون بالكامل وهو فيلم "بابا عريس" لحسين فوزى، بعدما قام منتج الفيلم "شركة ستوديو نحاس" بإحضار المصور الفرنسي ويلى فيكتورفيتش خصيصاً لهذا الغرض، فقام بتصوير الفيلم بطريقة روكولور ROUX COLOUR وهي طريقة تعتمد على عدسة خاصة تنقسم إلى أربعة ألوان [أزرق، أخضر، أحمر، أصفر] وتعمل على شريط سالب ملون [من نوع كوداك] ثم تطبع على شريط موجب ملون بعد التحميض [من نوع أجفا] وقام المصور نفسه بتصوير فيلم آخر في العام نفسه هو فيلم "ست الحسن" لحساب الشركة نفسها.^(١)

وبدأ عدد الأفلام الملونة يزداد تباعاً على حساب أفلام الأبيض والأسود حتى توقف إنتاج أفلام الأبيض والأسود تماماً عام ١٩٧٦.

أما على مستوى الصوت ففي عام ١٩٣١ نجحت محاولات المهندس المصري المجرى الأصل "محسن سابو" في صنع آلة لتسجيل الصوت للأفلام المصرية، وفي عام ١٩٣٢ عرض أول فيلم مصري ناطق في جزء كبير منه، وهو فيلم "أولاد الذوات" لمحمد كريم بعد مرور خمس سنوات فقط على عرض أول فيلم ناطق في العالم وهو فيلم "مغنى الجاز" من إنتاج أخوان وارنر في مدينة نيويورك.

(١) سعيد شيمى. مصدر سابق. ص ١٧١

ومثل الجزء الناطق من الفيلم المصرى حوالى ٤٠% من زمن الفيلم، تلاه فيلم "أنشودة الفؤاد" لماريو فولبي الذى تضمن مجموعة من الأغاني الناطقة بالصوت والصورة لأول مرة.^(١)

وتطور التصوير السينمائى وهو من المجالات الأولى التى عمل فيها المصريون بدءًا من محمد بيومى، الذى يعد أول مصرى يقف خلف كاميرا التصوير السينمائى، ولن أتعرض للتصوير من الناحيتين التقنية والفنية لأنهما ليسا مجال هذه الدراسة، وإنما نلقى نظرة عابرة على أهم الأفلام؛ التى مثلت بداية لتوجه معين فى التصوير السينمائى، والبداية كانت فى مرحلة تصوير الأبيض والأسود، التى تتطلب توزيعًا معينًا للإضاءة وحركة الكاميرا والممثلين من أجل جودة الصورة ووضوحها، ومع دخول الألوان بدأ مفهوم التصوير يتغير إذ تتطلب الألوان تعاملًا مختلفًا مع الإضاءة، وزوايا التصوير، وحركة الكاميرا، ولم تتوافر أى خبرات مصرية فى هذا النوع من التصوير فى هذا الوقت.

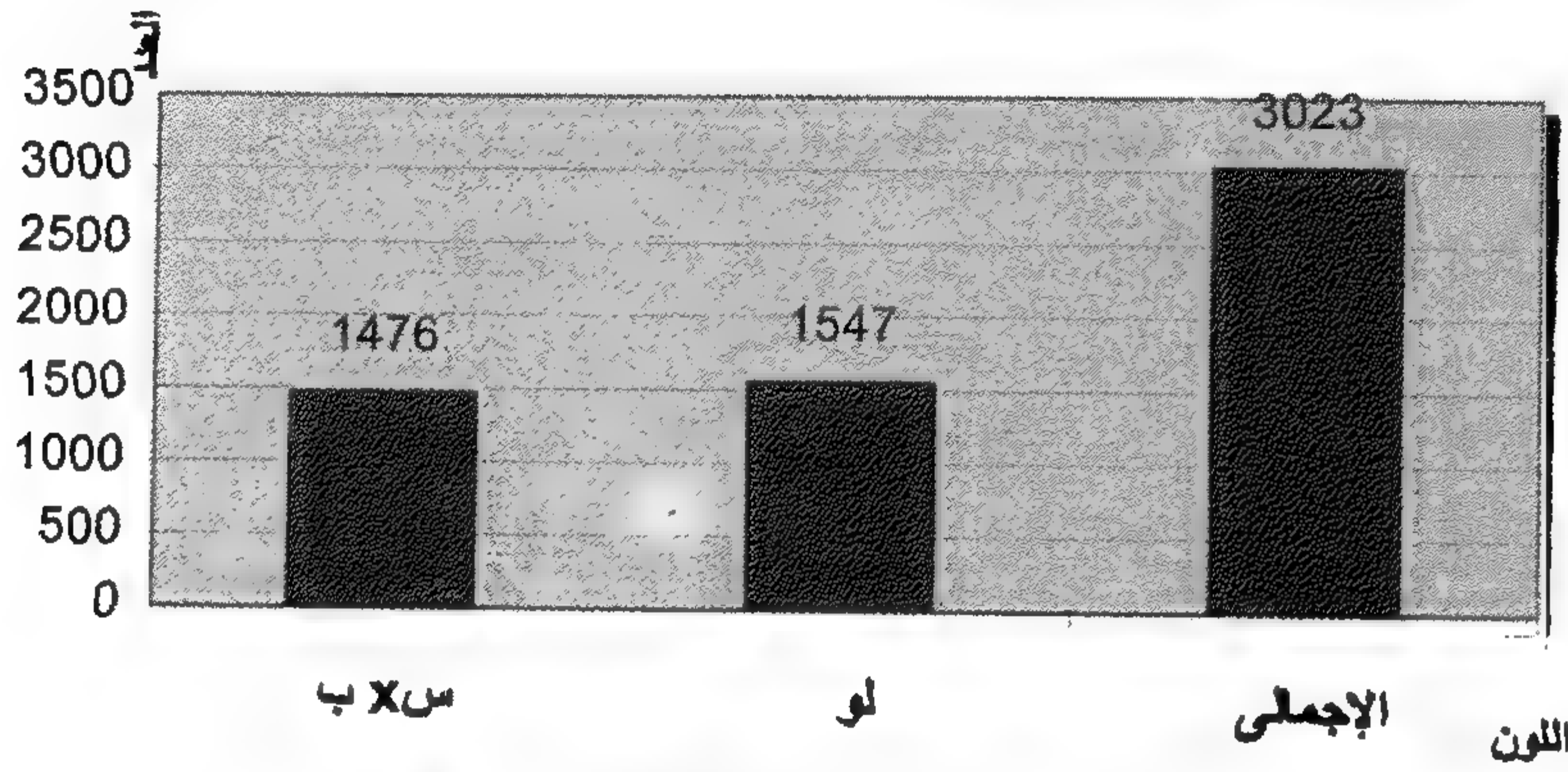
ظهر نظام السينما سكوب فى أمريكا لأسباب فنية واقتصادية فى الأربعينيات، وحاول السينمائيون المصريون استخدام النظام نفسه فى الأفلام المصرية، الذى يعتمد على نظام بصرى لضغط الصورة عرضيًا بواسطة تركيب عدسة خاصة على العدسة الأصلية لكاميرا التصوير، ويتم ضغط الصورة بنظام الأنيمورفيك Anamorphic، وعند العرض توضع عدسة تفرد الصورة على مساحة الشاشة العريضة.

وكانت المحاولة الأولى عام ١٩٥٥ عندما قام المصور يوسف كرامة والمخرج عيسى كرامة باستيراد نظام السينما سكوب، وقاما بتصوير فيلم "فى سبيل الحب" الذى عرض عام ١٩٥٥ كأول فيلم سكوب أبيض وأسود، تلاه فيلم "قلوب حائرة" عام ١٩٥٦، وفى نفس العام عرض أول فيلم مصرى ملون مصور بنظام السينما سكوب، وهو فيلم "ليلة" الذى عرض عام ١٩٥٦.^(٢)

(١) على أبو شادى. مصدر سابق. ص ٨٦

(٢) سعيد شيمى. مصدر سابق. ص ١٦٨ : ١٧٠

وكانت الأفلام الملونة يتم طبعها وتحميضها في الخارج لوجود المعامل التي تتوفر بها إمكانية تحميض هذا النوع من الأفلام وطباعتها وما زالت عملية تحميض بعض الأفلام المصرية وطباعتها تتم في المعامل الغربية على الرغم من توافر المعامل المصرية في هذا المجال، ويعد فيلم "عروس النيل" لفطين عبد الوهاب الذي عرض عام ١٩٦٣ أول فيلم سينمائي ملون مصري يتم تصويره وطبعه وتحميضه بالكامل في مصر، وهو من تصوير مصطفى حسن، ويوضح الشكل (١-١) التوزيع العددي للأفلام حسب اللون.



شكل (1.1) التوزيع العددي للأفلام حسب اللون.

التاريخ للأفلام المصرية:

عندما نؤرخ للأفلام المصرية فهذا يعنى أننا لا نؤرخ للسينما المصرية، لأن هناك تاريخاً للسينما المصرية تحكمه معايير مختلفة، وتاريخ للأفلام المصرية له معايير تختلف عن التي تحكم التاريخ للسينما، فهناك خطأ شائع لدى الكثيرين ممن يكتبون عن السينما، حيث يخلطون بين الاثنين فيكتبون عن الأفلام مؤرخين للسينما، ويكتبون عن السينما مؤرخين للأفلام، وهذا لبس نفنّده ونفسره فيما يلي:

عندما نذكر مصطلح "تاريخ السينما" فهذا يعنى تاريخ الظاهرة السينمائية فى هذا البلد، أى وجود ظاهرة العرض السينمائى ووجود دور العرض وأستوديوهات التصوير، والأفلام التى تعرضها بغض النظر عن جنسية الفيلم ولغته، وسواء كانت الأفلام من إنتاج هذا البلد أو أى بلد آخر، وهنا يبدأ التاريخ للسينما المصرية مثلاً مع تاريخ أول عرض سينمائى تم فى مصر سواء كان لفيلم مصرى أو أجنبى وفى دار عرض أو مكان خصص لهذا الغرض، فيصبح تاريخ ٥ / ١١ / ١٨٩٦ هو بداية تاريخ السينما وليس تاريخ الأفلام فى مصر حيث تم أول عرض سينمائى للجمهور فى مصر.

أما تاريخ الأفلام فهو تاريخ هذه الأفلام فقط، أى إنتاج هذه الأفلام داخل الدولة، وهنا تظهر إشكالية تحديد الفيلم الأول فى تاريخ الأفلام المصرية، فالفيلم الأول فى أى بلد كما يرى سمير فريد "هو أول فيلم صور على أراضيتها، سواء أنتجته شركة محلية أم أجنبية، وسواء كان مخرجه من مواطنى البلد أو من الأجانب، وبالتالي فالأفلام السينمائية لأى بلد هى كل الأفلام التى صورت على أراضيتها، أيًا كانت لغة الفيلم المكتوبة فى السينما الصامتة أو المنطوقة فى السينما الناطقة، وأيًا كانت جنسية رأس المال، أو المنتج، أو المخرج؛ ولا يعنى هذا الخلط بين الإنتاج السينمائى المحلى، والإنتاج السينمائى الأجنبى، والإنتاج المشترك، أو بين صناع الفيلم من مواطنى البلد أو صناع الفيلم من الأجانب".^(١)

وتعد إشكالية الفيلم الأول فى مصر مثار اختلاف وجدل كبير بين النقاد والمؤرخين، حيث توجد مجموعة من المتناقضات التى تواجهها الدراسة فى المصادر المختلفة خصوصاً التى تناولت المحاولات الأولى للأفلام التى اختلف حولها من يكتبون عن الأفلام المصرية ومن يؤرخون لها، فنجد من أرخ للأفلام من وجهة نظر المخرجين معتبراً أن أول فيلم روائى مصرى هو أول فيلم يخرجه مخرج مصرى من أب وأم مصريين (فيلم الباشكاتب، إخراج محمد بيومى، ١٩٢٤).

(١) سمير فريد. مصدر سابق. ص ٨

وآخرون أرخوا من وجهة نظر الممثلين معتبرين أول فيلم هو الفيلم الذى مثل فيه أول ممثل مصرى يقف أمام الكاميرا (محمد كريم فى فيلم "شرف البدوى" ١٩١٨) وهناك من اعتبر أن أول فيلم مصرى هو الذى أنتج بأموال مصرية (فيلم "ليلى" إنتاج عزيزة أمير، ١٩٢٧)، ورأى رابع يعتبر أن أول فيلم هو أول فيلم روائى طويل تم إنتاجه وتصويره وعرضه فى مصر بغض النظر عن جنسية مخرجه - الإيطالى الأصل فيكتور روستو - والعاملين فيه ومنتجيه (فيلم "فى بلاد توت عنخ آمون" ١٩٢٣).

ورأى خامس يرى ضرورة التأريخ للأفلام المصرية بأول تصوير سينمائى محلى فى مصر (تصوير "زيارة الجناح العالى للمعهد العلمى فى مسجد أبى العباس" ١٩٠٧) هذا الفيلم التسجيلى القصير الذى صورته وأنتجه المصوران الفوتوغرافيان عزيز ودوريس بالإسكندرية، عندما صوروا زيارة جناب خديوى مصر عباس حلمى الثانى للمعهد العلمى فى مسجد سيدى أبى العباس المرسى، اتفقت آراء كثيرة أن هذا التاريخ هو بداية تأريخ الأفلام فى مصر، لأن أفلام مسيو بروميو صورت بتمويل من شركة سينماتوجراف لوميير ولحسابها.^(١)

ويرى سمير فريد أن تاريخ الأفلام يبدأ بتاريخ أول فيلم صور فى مصر وعرض فيها بغض النظر عن طول الفيلم أو مدة عرضه وإن كانت دقيقة واحدة، لأننا أمام حدث يتم للمرة الأولى فيكون تاريخ ١٠ / ٣ / ١٨٩٧ هو بداية تاريخ الأفلام المصرية حيث بدأ مسيو "بروميو promieu" بتصوير فيلم قصير عن "ميدان القناصل بالإسكندرية" بتكليف من شركة دار لوميير ومقرها مدينة ليون بفرنسا.

قام بعد هذا الفيلم بجولة فى الإسكندرية والقاهرة أثمرت عن تصوير (٢٦) فيلماً قصيراً (لقطات تسجيلية) نشرها جورج سادول ضمن قائمة أفلام شركة سينماتوجراف لوميير، التى ضمت ٦٩٤ فيلماً، وجاءت الأفلام الخاصة بمصر فى الأرقام المسلسلة من ٣٥٩ إلى ٣٨٦ من القائمة الثانية.^(٢)

(١) سعيد شيمى. تاريخ التصوير... مصدر سابق. ص ٦٦

(٢) أحمد الحضرى. مصدر سابق. ص ٥٠

إن كل الآراء تخضع كما سبق الإشارة إلى ميول وقناعات المؤرخين أكثر منها إلى معايير وضوابط محددة يتم وضعها والالتزام بها من قبل كل من يكتب عن تاريخ السينما أو تاريخ الأفلام.

وتعليقاً على ما سبق من تنوع الآراء واختلافها لحسم الأمر بالنسبة لموضوع هذا البحث، وهو كيف نؤرخ للأفلام المصرية؟ ويكون ذلك بتطبيق الحد الزمني الفاصل بين ما قبل وما بعد وقوع الحدث لحسم قضية تحديد البداية الفعلية للأفلام المصرية على إطلاقها، وعلى ذلك يمكن القول إن لكل حدث عندما نرغب في التأريخ له بداية زمنية تمثل حداً فاصلاً في تاريخ الحدث، كلحظة الميلاد للطفل قبلها يكون موجوداً ولكننا لا نستطيع رؤيته وتحديد ملامحه وتاريخ ميلاده وبعدها يمكننا استكشاف كل شيء عنه وعن شخصيته ونوعه وميوله وتاريخ ميلاده.

لذلك فإن للأفلام كمصدر من مصادر المعلومات بداية محددة كانت بمثابة لحظة الميلاد بالنسبة للأفلام، وما قبلها هي فترة الحمل والتكوين وإرهاصات البداية، ولدت وانقسمت بعدها إلى أنواع مختلفة، أصبح لكل نوع منها مواصفات فنية معينة يمكن أن ندرسها ونؤرخ لها بشكل منفصل، ولكن في الإطار العام لنشأة المصدر ككل وليس كنوع من أنواع الأفلام فقط.

ما قبل ٥ / ١١ / ١٨٩٦ لم يعرف المصريون عروضاً بهذا الشكل أو المضمون، ولم يروا هذه الآلة التي تعرض هذه الصور المتحركة "جهاز السينما توجراف"، وبعد هذا التاريخ أصبحت معروفة بعد أن اشترى "هنري ديبلوستروجلو" حقوق استخدامها في مصر، فيكون هذا التاريخ ٥ / ١١ / ١٨٩٦ حداً زمنياً فاصلاً في تاريخ السينما المصرية؛ الشيء نفسه بالنسبة للأفلام المصرية قبل عام ١٨٩٧ لم ير أي مصري صورة متحركة لأي مكان في مصر تمثل تجسيدا للمكان والزمان في هذا الحدث، وبعد هذا التاريخ وحتى اليوم نستطيع أن نرى صوراً متحركة للمصريين، وأفلاماً تسجيلية لميادين مصرية، وأماكن وأحداثاً، وأشخاصاً من فترات زمنية سابقة، وبالتالي يكون هذا التاريخ ١٠ / ٣ / ١٨٩٧ حداً زمنياً فاصلاً في تاريخ الأفلام المصرية في إطار التجسيد والتصوير والتسجيل

للزمان والمكان والأشخاص والأحداث المصرية بالصورة المتحركة، مع الأخذ في الاعتبار أن ما قام به مسيو بروميو من تصوير للأفلام في الإسكندرية كان تصويراً تسجيلياً، مع تأكيد أن الأفلام التسجيلية كانت أسبق في الظهور من الأفلام الروائية القصيرة والطويلة في العالم، وليس في مصر فقط، وبالتالي يكون التاريخ المعتمد لدينا هو ١٨٩٧/٣/١٠. لأن التاريخ هنا للأفلام على إطلاقها - لحظة ميلادها - بأنواعها، أما تقسيمها إلى أفلام تسجيلية، أو روائية قصيرة، أو روائية طويلة فهذا تقسيم داخلي للأفلام، تم وضعه وتحديد مفاهيمه بعد ذلك.

لأننا عندما نؤرخ للأفلام يجب ألا نضع في الاعتبار نوع الفيلم لأن التاريخ للأفلام التسجيلية أو الروائية الطويلة أو القصيرة يجب أن يتم وفق الإطار العام التاريخي للأفلام عامة، فيكون هناك تاريخ واحد يمثل بداية التاريخ هو عام ١٨٩٧، ومن داخله نؤرخ للأنواع المختلفة، فيصبح التاريخ للأفلام الروائية الطويلة يبدأ من عام ١٩٢٣، والتاريخ للأفلام الروائية القصيرة يبدأ من عام ١٩١٧، والتاريخ للأفلام التسجيلية يبدأ من عام ١٩٠٧، ولكن يجمعهم إطار عام تاريخي يمثل البداية العامة للأفلام جميعاً هو عام ١٨٩٧ وهو البداية لتأريخ الأفلام عامة، ويمثل الفاصل الزمني بينه وبين تاريخ بداية النوع المؤرخ له مرحلة ما قبل البداية للنوع المؤرخ له. فتكون الفترة من ١٨٩٧: ١٩٠٧ تمثل مرحلة الحمل والتكوين لما قبل الأفلام التسجيلية؛ والفترة من ١٨٩٧: ١٩١٧ تمثل مرحلة الحمل والتكوين لما قبل الأفلام الروائية القصيرة؛ والفترة من ١٨٩٧: ١٩٢٣ تمثل مرحلة الحمل والتكوين لما قبل الأفلام الروائية الطويلة.

وتعدّ هذه عقبة من العقبات التي واجهت إعداد الدراسة أثناء إعداد الباحث للفيلموجرافيه التي اعتمد عليها في الضبط الببليوجرافي للأفلام المصرية، وذلك ببساطة شديدة أنه لا يوجد ضبط للأفلام المصرية يمكن الاعتماد عليه من قبل الباحثين لتبناه جهة حكومية أو مؤسسة ثقافية، يحظى بالثقة حيث يعمل كل مهتم بالأفلام بمفرده معتمداً على ما يقوم بتجميعه من بيانات ومعلومات ويقوم بتنظيمها وتوثيقها وفقاً للطريقة التي تناسبه مكوناً أرشيفه الخاص، كما لا يوجد منهج متبع في الضبط والتأريخ؛ وبالتالي تعددت البدايات واختلفت الرؤى والاتجاهات.

الأفلام الروائية القصيرة الصامتة:

ظهر واضحًا في الدراسة أن الأفلام الروائية القصيرة الصامتة كانت أسبق في الظهور من الأفلام الروائية الطويلة الصامتة وهذا أمر طبيعي، حيث ظهر أول فيلم روائي قصير صامت عام ١٩١٧ بعنوان "نحو الهاوية" من إخراج المخرج الإيطالي إكسيليو الذي استخدمته الشركة السينمائية الإيطالية التي تأسست عام ١٩١٧ في الإسكندرية لإنتاج أفلام مصرية، فقدمت ثلاثة أفلام فقط ثم توقفت بسبب الحرب العالمية الأولى. وقد تم ضبط ١٠ أفلام روائية قصيرة في الفترة من عام ١٩١٧ إلى عام ١٩٢٤ يوضحها الجدول (١-١).

جدول (١-١) الأفلام الروائية القصيرة وسنوات عرضها

من ١٩١٧ وحتى ١٩٢٤

السنة	١٩١٧	١٩١٨	١٩١٩	١٩٢٠	١٩٢١	١٩٢٢	١٩٢٣	١٩٢٤	المجموع
العدد	١	٢	١	١	١	١	١	٢	١٠

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ولم يتم إدراج هذه الأفلام في الفيلموجرافية لإجماع آراء النقاد والمتخصصين في السينما على اعتبارها نوعًا من الأفلام القصيرة والتسجيلية، وهي ليست موضوع هذه الدراسة، وما استدعى توثيقها هنا هو الأسبقية التاريخية لها عن الأفلام الروائية، وحسم الأمر لمسألة بداية تاريخ السينما المصرية، وتاريخ بداية الأفلام المصرية، وقضية المثوية وهل هي مثوية السينما أم مثوية الأفلام؟ وهل هي في عام ١٩٩٦ أو ٢٠٠٧؟ فقد أثارت هذه القضية كثيرًا ودارت حولها نقاشات وجدل لم يسفر عن شيء موضوعي يزيل اللبس، ويتخذ القرار الحاسم والرأي الموضوعي.

وحسباً لهذا الموضوع ووفقاً لهذه الدراسة فإن مئوية السينما المصرية تكون في ١٩٩٦/١١/٥، ومئوية الأفلام المصرية عامة بأنواعها وأشكالها المختلفة والمتنوعة تكون في ١٩٩٧/٣/١٠ وعلى ذلك تكون مئوية الأفلام التسجيلية المصرية في ٢٠٠٧/٦/٢٠ ومئوية الأفلام القصيرة في ٢٠١٧ ومئوية الأفلام السينمائية الطويلة تكون في ٢٠٢٣/٧/١١.

ونظراً لكون الدراسة تقوم بالتركيز على الأفلام السينمائية الطويلة لم يكن هناك داعٍ لحصر الأفلام الروائية القصيرة التي أنتجت بعد عام ١٩٢٤ (راجع ملحق ١).

الأفلام الروائية الطويلة الصامتة:

ظل فيلم ليلي، ١٩٢٧ هو الفيلم الأول في تاريخ الأفلام المصرية الروائية الطويلة الصامتة على الرغم من عرض فيلم "قبلة في الصحراء" قبله بشهر تقريباً في العام نفسه، حتى أكد أحمد الحضري أن أول فيلم روائي طويل صامت مصري هو فيلم "في بلاد توت عنخ آمون" الذي عرض لأول مرة في ١٩٢٣ / ٧ / ١١. وبالتالي تغير التعامل مع الأفلام الروائية الطويلة الصامتة فتم حصر واحد وعشرين فيلماً صامتاً حتى نهاية ١٩٣٣ منها ثمانية أفلام خلال عقد العشرينيات وثلاثة عشر فيلماً هي مجموع ما عرض في الثلاثينيات وجميعها مدرجة في الفيلموجرافية الخاصة بالدراسة.^(١)

كذلك فإن ظهور أول فيلم مصري ناطق " أولاد الذوات " عام ١٩٣٢ لم يمنع من استمرار وجود الأفلام الصامتة، لكون تركيب شريط الصوت على شريط الصورة يتم باجتهادات فردية من بعض الفنانين العاملين في السينما في هذا الوقت. ويعد " محسن سابو " أول من أدخل الصوت للفيلم المصري محلياً، حيث قام بتصنيع آلات تسجيل للصوت في كثير من دور العرض والأستوديوهات، وأسّس شركة الأفلام الناطقة المصرية عام ١٩٣٦.

(١) أحمد الحضري. مصدر سابق. ص ١٦٧

أما إجمالى الأفلام الصامتة؛ فهو واحد وعشرون فيلماً، كما تم إضافة الصوت إلى ثلاثة أفلام منها، وأعيد عرضها مرة أخرى وهى أفلام (تحت ضوء القمر، حوادث كش كش بيه، الضحايا) يوضحها الجدول (١-٢) وعرضت فى الفترة من عام ١٩٢٣: ١٩٣٣.

جدول (١-٢) الأفلام الصامتة وسنوات عرضها فى الفترة

من ١٩٢٣ حتى ١٩٣٣

السنة	١٩٢٣	١٩٢٧	١٩٢٨	١٩٢٩	١٩٣٠	١٩٣١	١٩٣٢	١٩٣٣	المجموع
العدد	١	١	٤	٢	٦	٢	٣	٢	٢١

أنواع الأفلام وخصائصها:

تعد الأفلام بأنواعها وأشكالها المختلفة وسيلة مهمة من وسائل الاتصال، التى يمكن استخدامها وتوظيفها لتوضيح القضايا والمشكلات الاجتماعية وتفسيرها، والعلاقات المتغيرة بين شرائح المجتمع المختلفة والمتنوعة، وتستخدم مع فئات وأعمار مختلفة مثل: الأطفال أو من لا يجيدون القراءة والكتابة، وتستخدم الأفلام فى مجالات متعددة مثل المجالات التعليمية والإرشادية والزراعية والصناعية، ولأغراض متعددة تتراوح ما بين الأغراض الإعلامية والإرشادية، والتثقيفية والترفيهية وغير ذلك من الأغراض الأخرى.

وتقسم الأفلام تقسيمات مختلفة ومتنوعة حسب المعيار الذى يتم تقسيمها وتصنيفها بناءً عليه، فيقسمها بعض الدارسين إلى أفلام روائية قصيرة وطويلة حسب معيار المدة الزمنية للفيلم، فالأفلام أقل من ٤٥ دقيقة تعد أفلاماً روائية قصيرة، وأكثر من ٤٥ دقيقة تعد أفلاماً روائية طويلة، وأفلام تسجيلية وأفلام وثائقية وسياحية وتعليمية حسب الغرض من الفيلم. ويصنف الناقد السينمائى ريتشارد برسام الأفلام بشكل عام إلى نوعين: (١)

(١) ضياء دلود. تاريخ السينما التسجيلية فى مصر. - الإسكندرية: مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٣. ص ٣٥-٣٧

النوع الأول: الفيلم الخيالي (اللاواقعي):

ويشمل الفيلم الروائي أو الخيالي، وهو الفيلم الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي أو ابتكاري، يجرى وضعه من قبل مؤلفه، ويستعين بالمثلين المحترفين لتجسيد شخصياته وتمثيل أحداثه ومواقفه، ويصور عادة داخل الاستوديو، حيث يكون الديكور عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفيلمي، بجانب بقية العناصر، مثل: المؤثرات الصوتية والبصرية والخدع، ويندرج تحت قائمة الأفلام الخيالية: الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة.

النوع الثاني: الفيلم الواقعي (اللاخيالي):

وهو نقيض النوع الأول حيث لا يعتمد في سرده على بناء روائي من إعداد صانعه، ولا يستخدم الديكورات المصنعة والمؤثرات والخدع، ولا يلجأ إلى الاستديوهات والممثلين المحترفين، بل يجرى تصويره في مواقع الأحداث نفسها، وبعناصرها الحقيقية الطبيعية من أشخاص وأماكن، ولا يهدف هذا النوع إلى الربح المادي السريع المباشر، ويطلق عليه ريتشارد برسام، الفيلم الواقعي أو غير الخيالي وغير الروائي، ويقسم برسام هذا النوع من الأفلام إلى خمسة أنواع أساسية هي:

- (١) الفيلم التسجيلي.
- (٢) فيلم الحقيقة.
- (٣) فيلم الرحلات.
- (٤) أفلام التعليم والتدريب.
- (٥) الجرائد السينمائية.

ويقسم النقاد السينمائيون الأفلام إلى نوعين رئيسيين: النوع الأول هو الأفلام الروائية الطويلة، والمقصود بها الأفلام السينمائية أو التليفزيونية، التي تزيد مدة عرضها عن ٤٥ دقيقة، والنوع الثاني هو الأفلام التسجيلية أو الوثائقية، وهذا النوع ينقسم إلى أشكال وأنواع مختلفة منها: الجرائد السينمائية، والأفلام التعليمية والإرشادية، والأفلام السياحية، والأفلام الدعائية، وأفلام التحريك، والأفلام الروائية القصيرة، والأفلام الوثائقية الاجتماعية والدينية والتاريخية والثقافية، وأفلام الصلصال، وأفلام الكرتون.^(١)

(١) منى سعيد الحيدى، سلوى إمام على، أسس الفيلم التسجيلي.... - القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠٠٢.

وسيتّم إلقاء الضوء على النوعين الرئيسيين، وهما الأفلام السينمائية والأفلام التسجيلية بمفهومهما العام مع توضيح المفهوم والخصائص لكل نوع.

الأفلام السينمائية:

يعرف الفيلم السينمائي بأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية المتحركة، التي تعالج موضوعًا أو مشكلة أو ظاهرة معينة، ويتم تصويره على شريط ملفوف على بكره وتتراوح مدة عرضه عادة ما بين ٤٥ إلى ١٢٠ دقيقة تقريبًا، حسب الموضوع الذي يعالجه.

وتنقسم الأفلام السينمائية إلى أنواع متعددة غالبًا ما يتم تحديدها حسب موضوع الفيلم، ويمكن حصرها في الأنواع التالية حسب تقسيم سي كونجليتون مع تعديلات من الباحث.^(١)

Films Adventure	أفلام المغامرات
Films Comedy	الأفلام الكوميدية
films Dramatic Comedy	أفلام الكوميديا الدرامية
Films Musical Comedy	أفلام الكوميديا الموسيقية
Films Animated	أفلام الرسوم المتحركة
Films Drama Social	أفلام الدراما الاجتماعية
Films Psychological	الأفلام النفسية
Films Espionage	أفلام الجاسوسية
Films Fantasy	أفلام خيالية وعجائب
Films Musical	أفلام موسيقية
Political Films	أفلام سياسية

(١) عصام العلى. نشأة السينما وتطورها في العالم. تاريخ الإثابة ٢٠٠٧/٩/١٦ متاح في <http://www.wa6n.net/archive/index.php?t-291.html.p3-4>

Films Spectacles	أفلام استعراضية
Films Wars	أفلام الحروب
Films Police	الأفلام البوليسية
Films Horror	أفلام الرعب

• خصائص الفيلم السينمائي:

يتسم الفيلم السينمائي بعدة خصائص، لها انعكاساتها على الدور الذي يمكن أن يؤديه الفيلم والغرض الذي أعد من أجله، وتتمثل هذه الخصائص في النقاط التالية:

- (١) إمكانية عرض الفيلم في أى وقت وتكرار عرضه أكثر من مرة، سواء على المجموعة نفسها من المشاهدين، أو على غيرهم.
- (٢) إمكانية إيقاف الفيلم أثناء العرض، وبالفتره الزمنية التي نريدها، الأمر الذي يتيح الفرصة لمناقشة أى فكرة أو قضية يتضمنها الفيلم، ربما استعصى فهمها أو استيعابها على المشاهد.
- (٣) وجود الصورة على الشاشة أثناء عرض الفيلم يعطى الفرصة للشرح والاستيضاح بصورة أفضل.
- (٤) تعتبر مساحة الشاشة السينمائية كبيرة بالدرجة التي تسمح بتكبير الأجسام والصور المعروضة عليها، مما يجعل الصورة السينمائية توضح دقائق يصعب إدراكها على الشاشة التليفزيونية.
- (٥) اللون فى السينما عنصر أساسى وفعال فى زيادة تأثير دورها التعليمى والتثقيفى، بل فى بعض الموضوعات التعليمية، التى يتناولها الفيلم يكون اللون وسيلة إيضاحية ضرورية لا غنى عنها.
- (٦) تمتاز الأفلام بقدرتها على تجسيم الصورة المتحركة، واستخدام الصوت المجسم، الذى يمكن استخدامه لخدمة أغراض متعددة.

٧) يمكن للأفلام أن تشكل جواً ملائماً للاكتشافات العلمية، وأن تثير الرغبة في المعرفة والثقافة، وأن تنشر نوعاً من الإرشاد الخاص في مجالات الصحة العامة والزراعة كنوع من التعليم، فيصبح الفيلم ضرورياً لنشر المعارف العلمية الصحيحة.

٨) تستطيع الأفلام أن ترفع من المستوى الثقافي لدى الجماهير، وذلك بعرض أفلام تستطيع أن تضيئ الكثير من المعلومات الواضحة والصحيحة التي تهم المتلقي.

٩) يمكن للأفلام أن توجد أساليب جديدة في التفكير العام والسلوكيات التي يمارسها الأفراد، وأن تثير الرغبة في الاكتشافات والتجربة لدى الجماهير.

الأفلام التسجيلية أو الوثائقية:

يرى ريتشارد برسام أن كلمة تسجيلي أو وثائقي أصبحت من أكثر المصطلحات المألوفة استخداماً في مجال السينما، لكن كثيراً ما يساء استخدامها وفهمها، وتطلق على أشكال مختلفة من الإنتاج السينمائي، وقد استخدم الفرنسيون مصطلح "تسجيلي" لأول مرة عندما أطلقوه على الأفلام السياحية، كما استخدم جون جريسون مصطلح "السينما التسجيلية" عام ١٩٢٦ وهو يقدم فيلم "موانا" لروبرت فلاهرتي معرفاً للفيلم التسجيلي بأنه المعالجة الخلاقة للواقع.^(١)

ويعرف معجم الفن السينمائي الفيلم التسجيلي بأنه "نوع من الأفلام غير الروائية التي لا تعتمد على القصة والخيال، بل يتخذ مادته من واقع الحياة، سواء أكان ذلك بنقل الأحداث مباشرة كما جرت في الواقع، أم عن طريق إعادة تكوين هذا الواقع وتعديله بشكل قريب من الحقيقة الواقعية".^(٢)

(١) محمود سامي عطا الله. الفيلم التسجيلي. - القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥. ص ٩

(٢) أحمد كامل مرسى، مجدى وهبه. مصدر سابق. ص ١٣٣

أما تعريف جين ليفي Jean Levy للأفلام التسجيلية بأنها "تلك الأفلام التي تعيد إنتاج الحياة بكل مظاهرها، حياة الإنسان والحيوان والطبيعة بدون استخدام الممثلين المحترفين أو الاستوديوهات، شريطة أن تقدم هذه الأفلام عملاً فنياً حراً".^(١)

وترى منى الحديدى وسلوى إمام أن الفيلم التسجيلي هو "شكل مميز من الإنتاج السينمائي، يعتمد أساساً على الواقع في مادته وفي تنفيذه، ولا يهدف إلى الربح المادي بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف ترتبط بالنواحي الإعلامية أو التعليمية أو الثقافية أو حفظ التراث والتاريخ، وعادةً ما يتسم الفيلم التسجيلي بقصر زمن العرض حيث يتطلب درجة عالية من التركيز خلال مشاهدته ومتابعته، وهو يخاطب في الغالب فئة أو مجموعة مستهدفة من المشاهدين وعلى أساس خصائصها يكون أسلوب المعالجة وحجم المعلومات وكيفية تناولها وتقديمها والمستوى اللغوي للتعليق المصاحب للفيلم أو للحوار القائم بين شخصياته أو نوع الموسيقى، وتتسم الأفلام التسجيلية عموماً بالجدية وبعمق الدراسة".^(٢)

أما تعريف المؤسسات المهتمة بالأفلام والسينما التسجيلية لهذا النوع من الأفلام، فتعرف أكاديمية فنون الصور المتحركة والعلوم الأفلام التسجيلية بأنها "الأفلام التي تتعامل مع موضوعات تاريخية واجتماعية وعلمية واقتصادية، سواء تم تصويرها وقت حدوثها الفعلي أو تم إعادة تمثيلها حيث يكون التركيز على المضمون أو المحتوى الحقيقي أكثر من التركيز على الترفيه والتسلية".^(٣)

ويلخص الاتحاد العالمي للسينما التسجيلية مفهوم الفيلم التسجيلي عام ١٩٤٨ بأنه "كل طريقة للتسجيل على شريط السليولويد لأي مظهر من مظاهر الواقع، وذلك بتقديمه عن طريق التصوير المباشر أو بإعادة البناء المخلص والمنطقي؛ ليتمشى مع العقل والعاطفة من أجل إشباع الرغبة في توسيع المعرفة والإدراك وعرض المشكلات وحلولها بأمانة وذلك في المجالات الاقتصادية والثقافية والعلاقات الإنسانية".^(٤)

(١) منى سعيد الحديدى، سلوى إمام على. مصدر سابق. ص ٢٠

(٢) المصدر نفسه. ص ٢٤

(٣) المصدر نفسه. ص ٢٣

(٤) المصدر نفسه. ص ٢٣

• خصائص الفيلم التسجيلي:

حدّد جون جريرسون للفيلم التسجيلي ثلاث خصائص، لا بد من توافرها لكي يصبح الفيلم تسجيليًا حقيقيًا وهي: (١)

(١) اعتماد الفيلم التسجيلي على التنقل، والملاحظة، والانتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات مؤلفة وممثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل الفيلم الروائي، وإنما يصوّر المشاهد الحية، والوقائع الحقيقية.

(٢) أشخاص الفيلم التسجيلي ومناظره يختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين، ولا على مناظر صناعية مفتعلة داخل الاستديو.

(٣) مادة الفيلم التسجيلي تختار من الطبيعة رأسًا، دون تأليف، وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة المؤلفة والممثلة.

وبتحليل التعريفات السابقة يتبين أن الفيلم التسجيلي يتسم بعدة خصائص يمكن إيجازها في النقاط التالية.

(١) يعتمد أساسًا على الواقع في مادته وفي تنفيذه، بمعنى أن يكون تسجيلًا واقعيًا لأحداث وقعت بالفعل، لا تحتاج إلى ممثلين لأداء أدوار معينة، ولكن من الواقع نفسه التي تقع فيه الأحداث.

(٢) لا يهدف إلى الربح المادي، بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف خاصة في النواحي التعليمية والثقافية، أو حفظ التراث، أو التاريخ.

(٣) يختلف عن الفيلم الروائي من حيث هدفه المادي، فالأفلام التسجيلية غالبًا ما تنتجها الدول لمعرفة أهميتها إنتاج مثل هذه الأفلام وعلى الرغم من أهميتها، فهي لا تُدر أرباحًا على منتجيها، بخلاف الأفلام الروائية التي يكون أغلب إنتاجها هدفه تحقيق أكبر قدر ممكن من الأرباح المادية.

(١) محمود سامي عطا الله. مصدر سابق. ص ١٠

٤) يتسم الفيلم التسجيلي بقصر زمن العرض، حيث يتطلب درجة عالية من التركيز أثناء مشاهدته، ومن الملاحظ دائماً أن إنتاج الأفلام التسجيلية لا يزيد في الغالب عن ٢٠ - ٣٠ - ٤٥ دقيقة على أكثر تقدير، وذلك نظراً لأن إنتاج مثل هذه الأفلام يكون موجهاً إلى نوعية معينة من الجماهير، يحمل لها الأهداف الخاصة.

٥) يخاطب فئة أو مجموعة مستهدفة من الجماهير، وأثناء الإعداد لإنتاج فيلم من الأفلام التسجيلية يُحدّد الجمهور المستهدف لهذا الفيلم، وعلى أساس خصائصهم يكون أسلوب المعالجة وحجم المعلومات ونوعيتها وكيفية تناولها وتقديمها والمستوى اللغوي للتعليق المصاحب للفيلم، أو للحوار القائم بين شخصياته.

٦) يتسم بالجديّة وعمق الدراسة التي تسبق إعداده، وشعار الفيلم التسجيلي "السينما رسالة وفن وعلم".

الأفلام وأهميتها:

منذ أن ظهرت الأفلام وانتشرت دور العرض السينمائي بدأ اهتمام علماء الاجتماع والاتصال وعلماء النفس والتربية يتجه إلى أهميتها، وخطورة الدور الذي يمكن أن تؤديه في توجيه سلوك الناس وتعديل قيمهم الاجتماعية والأخلاقية، وتغيير أسلوب الحياة الذي اعتادوا عليه، بل هناك من اعتبرها أعمق الفنون أثراً وفاعلية في تشكيل العقل البشري، والثقافة الإنسانية بوجه عام، وأسهمت الأفلام في نقل معطيات الفكر والحياة بلغة قوامها فهم مشترك واستخدمت أدوات أكثر نفاذاً وفاعلية في تشكيل فكر الجماهير ووجدانهم، لذلك أصبحت الأفلام أداة مؤثرة في إحداث التغيير الاجتماعي، وفي التنمية الثقافية.

فالأفلام من أدوات الاتصال والمعرفة ووسيلة من الوسائل التثقيفية والتعليمية والتربوية الفعالة التي تهدف إلى الارتقاء بالمجتمع، كما تلعب دوراً بارزاً في تشكيل قيم المجتمع وعاداته وفنونه، وبناءً عليه يمكن استخدامها وسيلة للتوجيه والإرشاد والتثوير الثقافي والإعلام والإعلان والتوجيه العام والدعاية، وإثارة الرغبة في تحسين المستوى الاجتماعي للمتلقي وتحفيز القدرات الكامنة لديه، وتمثل الأفلام بأنواعها المختلفة الآن إحدى القوى التربوية العامة داخل المجتمع، شأنها شأن وسائل الإعلام الأخرى، ومؤسسات المجتمع الحكومية والمدنية، وتشير معطيات الواقع إلى وجود زيادة ملحوظة في القدرة التربوية لوسائل الاتصال والإعلام المختلفة ومنها الأفلام بأنواعها، نظراً لقدرتها على الإسهام في تشكيل الرأي العام وتوجيهات المجتمع بصورة واضحة.^(١)

كما تعد الأفلام من الوسائل التي تستخدم لدعم جهود الدولة من أجل التنمية، وقد استخدمت الدولة الكلمة المكتوبة بواسطة الصحافة، والمطبوعات على اختلاف أنواعها، والكلمة المسموعة بواسطة الإذاعة من أجل إعداد الرأي العام لقبول السياسة التي تنتهجها الدولة لإجراء التغيير المطلوب، فوسائل الإعلام تتيح للقيادة السياسيين الاتصال بكل فئات المجتمع.

إننا ما زلنا في حاجة ماسة إلى الإفادة من الدور الذي يمكن أن تؤديه الأفلام الروائية في إطار الاتصال الثقافي مع الدول والشعوب المختلفة، ففي استطاعتها تناول كثير من الموضوعات الحضارية والثقافية والاجتماعية، ومعالجتها بطريقة تجذب مواطني الدول والشعوب المختلفة إلى متابعتها والإفادة منها، خاصة أن الأفلام يتم دبلجتها بالصوت واللغة التي يفهمها أهل البلد أو بالترجمة المصاحبة للفيلم أثناء العرض، الأمر الذي يضمن مشاهدة الفيلم نفسه في أكثر من بلد ولأكثر من شعب، وتكون النتيجة مزيداً من التلاقى الثقافي بين الشعوب، ومزيداً من حسن التفاهم والتعرف على بعضها بعضاً، كما أن الأفلام نفسها لديها القدرة على الاتصال والتأثير في الشعوب دون استخدام أية لغة من اللغات، فهي نفسها لغة يفهمها أي شعب.^(٢)

(١) محمد فتحي عبد الهادي، حسن عبد الشافي. مصدر سابق. ص ٢٥

(٢) محمد ناصر الخوالدة. السينما وسيلة اتصال ثقافية واجتماعية ناجحة. تاريخ الإثابة ٢٠٠٧/٩/١٦.

متاح في: <http://www.shrooq2.com/vb/showthread.php?t=4854.p3-7>

كما أن عدم التوازن في صناعة الأفلام وفي توزيعها وعرضها بين دول العالم لا يمثل عقبة، ومعالجة الأمر ينبغي أن تتم في إطار المعالجة الكلية لعدم التوازن في مجال الاتصال وأدواته ووسائله بين دول العالم جميعًا، وعلى الدول أن تسعى لإعادة بناء مؤسساتها الفيلمية حتى تتمكن من تحقيق طفرة معقولة في مجال الاتصال السينمائي بشقيه: الروائي والتسجيلي الوثائقي، وهذا يقتضى تحديث المعدات وتدريب الكوادر الفنية على التصوير السينمائي والمونتاج وكتاب السيناريو والمخرجين على إنتاج أفلام بمستوى يتفق والمعايير الدولية حتى تجد طريقها إلى المشاهدين في العالم.

كما تلعب الأفلام دورًا اقتصاديًا مهمًا في المجتمع، حيث توفر صناعة الأفلام فرص عمل للقوى العاملة الماهرة وغير الماهرة، فهي تحتاج إلى تخصصات من الفنيين الذين تتوافر لديهم المهارات اللازمة لأداء الأعمال المختلفة، كما تتطلب بعض العاملين الذين لا تتوافر لديهم أى مهارات خاصة مثل مجموعات الكومبارس.

وتعتمد صناعة الأفلام على مجموعة كبيرة من الصناعات والحرف التي يعددها المشغلون بهذا الحقل بحوالى ٧٥ حرفة ومهنة، من هذه الصناعات صناعة الفيلم الخام والأجهزة والمواد الكيماوية ومواد البناء وجميع لوازم الديكور وأدوات الكهرباء والنجارة وغيرها، وعلى ذلك فإن الأثر الفعلى الذى تضيفه الصناعة فى تشغيل الأيدى العاملة يربو بكثير على الأثر الذى يستخلص بالنظر إلى عدد العاملين فى مجال الفن السينمائي نفسه.

ونظرًا لتطور وسائل الاتصال الأخرى، خاصة الوسائل الإلكترونية التي تستخدم الطريقة نفسها فى الوصول إلى الجماهير بالصوت والصورة كالتلفزيون والفيديو كاست، فإن الفيلم ما زال صامدًا كواحد من وسائل الاتصال الضرورية لمعالجة بعض القضايا، التي قد لا يعالجها التلفزيون بالقدرة والكفاءة ذاتها؛ ولذلك فإن الانصراف إلى الوسائل المطبوعة كالكتب والصحف والمجلات أو الوسائل الإلكترونية كالراديو والتلفزيون يترك فراغًا مهمًا لا يستطيع سده إلا الفيلم.

الأفلام ودورها كمصادر معلومات:

يتضح دور الأفلام كمصادر معلومات من خلال مدى الحاجة إلى المعلومات التي تتوافر في الأفلام، والفئات التي تحتاج إليها والتي تهتم بالأفلام ودراساتها أو مشاهدتها والتعامل معها كمصادر أو أوعية معلومات.

كما أن أهمية وتأثير المعلومات التي يكتسبها المتلقي العادي الذي يشاهد الفيلم ويتأثر به ويتفاعل معه ويكتسب منه كما من المعلومات يختلف من فرد لآخر حسب المستوى التعليمي والثقافي له، وتأثير المعلومات التي يتضمنها الفيلم والمرتبطة بالموضوعات الدينية والثقافية والاجتماعية والسياسية وقضايا المجتمع ومدى صدق هذه المعلومات أو زيفها ومخالفتها لما قد يكون المتلقي قد اكتسبه من مصادر المعلومات الأخرى ويتعارض مع ما يقدمه الفيلم ويرتبط بنفس الموضوع.

ولقد أثبتت الدراسات الجامعية والبحوث التي اهتمت بقياس تأثير الأفلام على المشاهدين أنها أكثر أنواع المصادر السمعية والبصرية والسمعية بصرية تأثيراً على المشاهدين، نظراً لجاذبيتها الشديدة التي تستحوذ على انتباه المشاهدين لتوظيفها للصوت والصورة والحركة والمؤثرات الموسيقية والفنية مما يساعد على تثبيت المعلومات والحقائق التي يكتسبها المشاهد، لذلك يهتم علماء النفس والتربية والإعلام والمجتمع بتوظيفها لخدمة الأغراض التعليمية والثقافية والتنمية وزيادة الوعي لدى فئات المجتمع المختلفة.^(١)

لذلك يمكن التركيز على ثلاثة محاور أساسية يتضح دور الأفلام كمصادر معلومات من خلالها:

- الأفلام مصادر للمعلومات الوصفية. تتعلق هذه المعلومات بالبيانات الوصفية الببليوجرافية التي تستخدم في الوصف المادي للفيلم عند

(١) محمد فتحي عبد الهادي، حسن عبد الشافي. مصدر سابق. ص ٨٩.

فهرسته، وغالبًا ما يهتم بهذه البيانات أو المعلومات فئات الباحثين والنقاد والمؤرخين المهتمين بالأفلام أو الذين يعدون دراسات وبحوثًا عن الأفلام، وتتوافر هذه المعلومات عن طريق عدة وسائل منها:

(١) كتيبات الدعاية المصاحبة للفيلم أثناء الحملة الدعائية للفيلم ويقتصر توزيعها على النقاد والصحفيين ولا تتاح أو تنشر بشكل تجارى.

(٢) ملصقات الدعاية مثل أفشيات الفيلم.

(٣) الصحف الفنية التى تهتم بالأفلام والكتابة عنها.

(٤) الفهارس بأنواعها وأشكالها المختلفة وتتوافر فى المكتبات الخاصة بالأفلام، والفهارس من نقاط الضعف فى إتاحة المعلومات والبيانات الوصفية عن الأفلام القديمة والحديثة كونها غير متوفرة فى أية مكتبة من مكتبات الأفلام التى عايشها الباحث، وتتضح هذه الجزئية بوضوح فى الفصل السادس من هذه الدراسة.

• الأفلام مصادر للمعلومات الموضوعية. يمكن الحصول على هذه المعلومات عن طريق المحتوى الموضوعى للفيلم الذى يتم بواسطة التصنيف ورؤوس الموضوعات أو بمشاهدة الفيلم واستخلاص محتواه وموضوعه، وبالتالي يتم تحديد الأفلام التى تعالج موضوعًا معينًا نتيجة تجميعها تحت رقم تصنيفى واحد أو تحت رأس موضوع أو مجموعة رؤوس موضوعات يتم الربط بينها باستخدام الإحالات المحددة لذلك. ويهتم بمثل هذه الأدوات فئات الباحثين المتخصصين فى مجال المكتبات والمعلومات، وإن كانت تخدم جميع الفئات باعتبارها أدوات تعمل المكتبات على توفيرها للمستفيدين منها لمساعدتهم فى الوصول إلى الحصول على مصادر المعلومات التى يهتمون بها وتلبى احتياجاتهم. وسوف يتضح مدى توافر التصنيف ورؤوس الموضوعات وتطبيقهما فى مكتبات الأفلام فى الفصل السادس.

• الأفلام مصادر للمعلومات العامة. هذه المعلومات يكتسبها المتلقى من خلال مشاهدته للفيلم ويكتسبها نتيجة تقديمها ضمن السياق والبناء الدرامى للفيلم، وترتبط بالموضوع الذى يعالجه الفيلم، وبالتالي تسهم إما فى رفع مستواه الثقافى أو العكس حسب ما يقدم ويكتسب من معلومات. ويتحقق مدى صدق وتأثير هذه المعلومات من عدمه عن طريق دراسات تحليل المضمون التى يتم إعدادها لقياس تأثير نوعية معينه من الأفلام على فئة معينة من الجمهور فإذا كان التأثير سلبياً كانت المعلومات المكتسبة سلبية والعكس صحيح. وبالتالي يتضح مدى أهمية الأفلام ودورها كمصادر معلومات.

مؤسسات البحث المهمة بالأفلام:

يخضع كل مجال أو تخصص معرفى من مجالات المعرفة البشرية للبحث والدراسة لتحقيق عدة أهداف، من بينها تطويره أو التعريف به أو قياس تأثيره وأهميته للإنسان، وتهتم المؤسسات البحثية ذات الصلة بهذا المجال أو التخصص الموضوعى بهذه البحوث والإشراف على إجراءاتها وتمويلها لتحقيق الأهداف المرجوة من إجراءاتها.

والفن السينمائى — عموماً — عندما ينظر إليه كعلم عام شامل، تتفرع منه عدة علوم تخصصية دقيقة أخرى، وتتوافر فيه المواصفات التى تجعل تسميته علماً تسمية صحيحة نظراً لتوافر المقومات الأساسية التى تجعله "علماً" من إطار نظرى ونظريات علمية خاصة به، قابلة للتطبيق على تفريعاته الدقيقة المختلفة، بالإضافة إلى توافر الجوانب التطبيقية التى عن طريقها يمكن التأكيد أو الإثبات أو النفس لصحة النظريات التى قد يتوصل إليها الباحثون فى مجال الفن السينمائى بتفريعاته المختلفة، علاوة على المقومات الأساسية الأخرى من مؤسسات بحث علمى وباحثين متخصصين ومجتمع يتأثر بهذا المجال بشكل كبير.

من هنا جاءت أهمية إلقاء الضوء على مؤسسات البحث العلمى المهمة بالأفلام المصرية فى مصر، التى تسعى لقياس مدى توافر نظريات الفن السينمائى أو تطبيقها وكذلك اتجاهاته المختلفة فى إنتاج هذا الفن من أفلام سينمائية أو تسجيلية للعمل على تطويرها، من أجل الوصول إلى النظريات والاتجاهات السينمائية المصرية التى تعبر بصدق عن الفن السينمائى المصرى، ونظراً لتاريخ الفن السينمائى فى مصر الذى يمتد لقرن من الزمان فمن المفترض أنه قد تبلورت عدة اتجاهات ونظريات سينمائية يمكن عن طريقها تحديد هوية هذا الفن ومصريته خلالها وذلك بما قدمته مؤسسات البحث العلمى المهمة.

وتتعدد مؤسسات البحث العلمى ذات الصلة بالفن السينمائى عامةً وبالأفلام خاصةً، وفقاً للأهمية العلمية والمكانة التى تتمتع بها هذه المؤسسات والهدف الذى يتم إنشاؤها لأجل تحقيقه، ويمكن تقسيمها إلى نوعين رئيسيين، يهتم النوع الأول بالجوانب الأكاديمية والبحثية المرتبطة بالأفلام والفن السينمائى؛ ويهتم النوع الثانى بالجوانب التطبيقية والتعريفية بالأفلام والفن السينمائى ويمكن الإشارة إلى نماذج من هذه المؤسسات.

المؤسسات الأكاديمية البحثية:

تهتم هذه المؤسسات بإجراء البحوث العلمية والأكاديمية، التى تساعد على التنظير للعلوم السينمائية المختلفة، بالإضافة إلى تدريس هذه العلوم لتوفير الموارد البشرية التى تساعد على تطوير الفن السينمائى واستمراريته، ومن هذه المؤسسات أكاديمية الفنون التى تضم المعهد العالى للسينما والمعاهد المتخصصة فى الفنون الأخرى؛ وكلية الإعلام بجامعة القاهرة.

● أكاديمية الفنون:

تأسست أكاديمية الفنون عام ١٩٥٥ وأطلق عليها آنذاك مصلحة الفنون، وتولى رئاستها الأديب يحيى حقى، وقد بدأت نشاطها بإنتاج الأفلام التسجيلية عام ١٩٥٦، وأسست نادى الفيلم المختار للعمل على نشر الثقافة السينمائية عن طريق عرض الأفلام، وعقد الندوات التى تناقش الفيلم من جوانبه الموضوعية المختلفة، وأول من أشرف على إدارة هذه الندوات الناقد والمؤرخ السينمائى فريد المزاوى، ولكنها توقفت فجأة ودون أسباب واضحة عام ١٩٥٩.

وفى عام ١٩٦٩ صدر القانون ٧٨ لسنة ١٩٦٩ بشأن إنشاء أكاديمية الفنون بمسماها الحالى ومقرها مدينة القاهرة، وتهدف إلى العمل على الارتقاء بالفنون المختلفة، وإعداد المتخصصين فى الفنون، وضمت الأكاديمية خمسة معاهد عليا هى: المعهد العالى للسينما، المعهد العالى للفنون المسرحية، معهد الكونسرفتوار، معهد الموسيقى العربية، ومعهد البالية.

وقد انضم إلى هذه المعاهد بعد ذلك المعهد العالى للتذوق الفنى، الذى تأسس بالقرار الوزارى رقم ١٦٩ لسنة ١٩٦٩، الذى تغير اسمه عند انضمامه للأكاديمية إلى المعهد العالى للنقد الفنى، الذى يضم قسماً خاصاً للنقد السينمائى، وتهتم الدراسة بالتركيز على المعهد العالى للسينما والمعهد العالى للنقد الفنى، نظراً للأهمية الأكاديمية والبحثية التى يمثلانها والعلاقة المباشرة التى تجمع بينهما وبين الأفلام السينمائية باعتبارهما المصدر الذى يعمل على توفير الكوادر الفنية المتخصصة والمؤهلة للعمل فى صناعة الأفلام موضوع الدراسة.

● المعهد العالى للسينما:

تأسس المعهد العالى للسينما بموجب قرار رئيس الجمهورية رقم ١٤٣٩ لسنة ١٩٥٩ بإنشاء المعاهد الفنية العليا التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومى، متضمناً المعهد العالى للسينما، ثم صدر القانون رقم ٧٨ لسنة ١٩٦٩ بإنشاء أكاديمية الفنون، وأصبح المعهد أحد مكونات الأكاديمية بموجب هذا القانون ومن بعده القانون رقم ١٥٨ لسنة ١٩٨١ الصادر فى شأن إعادة تنظيم الأكاديمية ومعاهدها العليا.

ويهدف المعهد العالى للسينما إلى إعداد وتأهيل الكوادر الفنية الدارسة للعلوم السينمائية والتليفزيونية، وتأهيل الخريجين علميًا وعمليًا للعمل فى مجال صناعة السينما ومحطات التلفزة وفقًا للتخصصات التى توفرها على دراستها فى هذا المجال، والعمل على تنمية القدرات الإبداعية للدارسين وتأهيلهم للحصول على أعلى الدرجات العلمية، والدراسة التخصصية التى تساهم فى رقى الفكر والموهبة لمواكبة تكنولوجيا العصر وعلوم الفضائيات.^(١)

ويضم المعهد الأقسام العلمية التالية:

- (١) قسم الإخراج.
- (٢) قسم التصوير والمعامل.
- (٣) قسم المونتاج.
- (٤) قسم السيناريو.
- (٥) قسم الصوت.
- (٦) قسم الديكور وتصميم الملابس.
- (٧) قسم الرسوم المتحركة.
- (٨) قسم الإنتاج.

يمنح المعهد العالى للسينما الدرجات العلمية الآتية:^(٢)

- ١- درجة البكالوريوس فى فنون السينما فى أحد التخصصات المبينة.
- ٢- دبلوم الدراسات العليا فى فنون السينما فى أحد التخصصات المبينة.

(١) المعهد العالى للسينما. اللائحة الداخلية للمعهد العالى للسينما المجازة من مجلس أكاديمية الفنون. ص ٢

(٢) المصدر نفسه. ص ٤

٣- درجة الماجستير فى فنون السينما فى أحد التخصصات المبينة.

٤- درجة الدكتوراه فى الفنون أو الدكتوراه فى فلسفة الفنون فى أحد التخصصات المبينة.

وقد عمل المعهد منذ إنشائه على تحقيق الأهداف التى تأسس من أجلها، فما زالت الدراسة بالمعهد مستمرة حتى الآن، ويقوم الباحثون المنتمون للمعهد بإجراء الدراسات والبحوث العلمية والأطروحات، التى تدرس الجوانب المختلفة للفن السينمائى باعتباره موضع اهتمام المعهد، وتخصص المعهد فى فروع الدققة المختلفة. وقد تضمنت الدراسات السابقة الإشارة إلى بعض الدراسات والأطروحات التى أعدت بالمعهد.

ويوضح الجدول (١-٣) الأطروحات العلمية المجازة من المعهد العالى للسينما من ١٩٧٠: ٢٠٠٥. فى الأقسام العلمية الثمانية التى يضمها المعهد؛ التى بلغت ١٣٨ أطروحة منها ٩٠ أطروحة ماجستير بنسبة ٦٥ ٪، و٤٨ أطروحة دكتوراه بنسبة بلغت ٣٥ ٪ من إجمالى الرسائل المجازة من المعهد خلال الفترة من ١٩٧٠ وحتى ٢٠٠٥، ويخضع المعهد لقانون تنظيم الجامعات والقوانين المعدلة له فى كل ما يتعلق بالجوانب التعليمية والبحثية والإدارية والقانونية الخاصة بالطلاب والباحثين وإجراءات القيد والتسجيل للدراسات العليا.

جدول (١-٣) الأطروحات المجازة من المعهد العالى للسينما

من ١٩٧٠ - ٢٠٠٥

م	القسم	ماجستير	دكتوراه	المجموع
١	الإخراج	١٣	٦	١٩
٢	المونتاج	١٧	٩	٢٦
٣	الإنتاج	١١	٦	١٧
٤	الصوت	٩	٣	١٢
٥	الديكور وتصميم الملابس	٧	٣	١٠
٦	التصوير والمعامل	١٥	٨	٢٣
٧	الرسوم المتحركة	١١	٩	٢٠
٨	السيناريو	٧	٤	١١
	المجموع	٩٠	٤٨	١٣٨

المصدر: سجلات إدارة الدراسات العليا بالمعهد العالى للسينما.

● المعهد العالى للنقد الفنى:

تأسس المعهد العالى للنقد الفنى بموجب القرار الجمهورى رقم ١٦٧٢ لسنة ١٩٧٠، على أن يتبع أكاديمية الفنون بوزارة الثقافة، ويهدف إلى العمل على تخريج مجموعة مثقفة ثقافة فنية واسعة ومتخصصة للعمل فى مختلف فروع النقد السينمائى والأدبى والمسرحى والتشكيلى، وإعداد البحوث العلمية والدراسات الخاصة بالنقد الفنى وفروعه المختلفة للعمل على نهضة الفنون المختلفة وتطويرها.

ويضم المعهد الأقسام العلمية التالية:^(١)

(١) قسم النقد السينمائي والتلفزيوني.

(٢) قسم النقد الموسيقي.

(٣) قسم النقد التشكيلي.

(٤) قسم نقد الباليه.

(٥) قسم النقد الأدبي.

ويقبل المعهد في الدراسات العليا الباحثين الحاصلين على مؤهلات عليا من معاهد أكاديمية الفنون ومن المعاهد والكليات الجامعية الأخرى التي تتبع الجامعات المصرية للحصول على دبلوم الدراسات العليا والقيود والتسجيل لدرجتي الماجستير والدكتوراه بالمعهد؛ ومن أمثلتها الحاصلون على بكالوريوس كليات الفنون الجميلة ويقبلون في قسم النقد التشكيلي، والحاصلون على ليسانس الآداب أقسام اللغات وآدابها أو كليات الألسن يقبلون في تخصص النقد الأدبي، والحاصلون على بكالوريوس كليات الإعلام قسم الإذاعة والتلفزيون يقبلون في قسم النقد السينمائي والتلفزيوني، والحاصلون على بكالوريوس كليات الفنون التطبيقية أقسام التصميم الداخلي، والتصميم الصناعي، والنسيج والطباعة، والتصوير يقبلون في تخصص النقد التشكيلي، أما الحاصلون على بكالوريوس كليات التربية الموسيقية فيقبلون في قسم النقد الموسيقي.

ويوضح الجدول (١-٤) الأطروحات العلمية المجازة من المعهد العالي للنقد الفني من ١٩٧٠: ٢٠٠٥. في الأقسام العلمية الخمسة التي يضمها المعهد، التي بلغت ١٢٣ أطروحة منها ٦٣ أطروحة ماجستير بنسبة ٥١ %، و ٦٠ أطروحة دكتوراه بنسبة بلغت ٤٩ % من إجمالي الرسائل المجازة من المعهد خلال الفترة من ١٩٧٠ حتى ٢٠٠٥.

(١) المعهد العالي للنقد الفني. اللائحة الداخلية الجديدة والمجازة من مجلس أكاديمية الفنون بجلسته رقم

١٣١ المنعقدة بتاريخ ١١/٢٥/١٩٨٩، والصادرة بالقرار الوزاري رقم ٣٤٨ لسنة ١٩٨٩.

ويخضع المعهد لقانون تنظيم الجامعات والقوانين المعدلة له فى كل ما يتعلق بالجوانب التعليمية والبحثية والإدارية والقانونية الخاصة بهيئة التدريس والطلاب والباحثين، وإجراءات القيد والتسجيل للدراسات العليا.

الجدول (١-٤) الأطروحات المجازة من المعهد العالى للنقد الفنى

من ١٩٧٠ - ٢٠٠٥

م	القسم	ماجستير	دكتوراه	المجموع
١	النقد السينمائى والتليفزيونى	١٤	٧	٢١
٢	النقد الموسيقى	٩	٨	١٧
٣	النقد التشكيلى	١١	٢٢	٣٣
٤	نقد الباليه	٢	**	٢
٥	النقد الأدبى	٢٧	٢٣	٥٠
	المجموع	٦٣	٦٠	١٢٣

المصدر: سجلات إدارة الدراسات العليا بالمعهد العالى للنقد الفنى.

● كلية الإعلام — جامعة القاهرة:

تُعد من المؤسسات الأكاديمية البحثية التى تهتم بدراسة الأفلام من عدة زوايا بحثية تتعلق بالدور المهم للأفلام لكونها وسيلة اتصال جماهيرى، تعرض قضايا المجتمع ومشكلاته وتطرح حلولاً لها من وجهة نظر القائمين بإعدادها وصناعتها، وتتركز معظم الدراسات التى تُعد بالكلية فى قسم الإذاعة والتليفزيون، باعتباره أكثر الأقسام صلةً وارتباطاً بالعمل الإعلامى والمواد السمعية والبصرية التى تُعد المصادر الرئيسية التى يعتمد عليها الباحثون فى هذا القسم.

المؤسسات الثقافية والدعائية:

تهدف هذه المؤسسات إلى نشر الثقافة السينمائية خلال تنظيم عروض الأفلام داخلها وإصدار النشرات الفنية والصحف المتخصصة في الفنون والفروع السينمائية، وعقد الندوات التي تناقش الموضوعات المختلفة ذات الصلة بالسينما، وذلك بتحليل الأفلام المعروضة من قبل مجموعة من المتخصصين الذين يحضرون الندوة لهذا الغرض.

وتمثلت مثل هذه النوعية من المؤسسات في نوادي السينما ومن أهمها نادى القاهرة للسينما؛ وجمعية الفيلم، ومركز الثقافة السينمائية، والمركز الكاثوليكي بالقاهرة، بالإضافة إلى المؤسسات الثقافية التي يكون الفن السينمائي من بين المجالات الثقافية التي تهتم بها مثل المجلس الأعلى للثقافة، الذي يضم من بين لجانته الثقافية لجنة خاصة بالسينما، ومكتبة الإسكندرية، وصندوق التنمية الثقافية الذي ينظم المهرجان القومي للأفلام الروائية والتسجيلية ويقوم بدعم الكتب المتخصصة ونشرها في المجالات السينمائية المختلفة، بالإضافة إلى الصحف والمجلات الفنية سواء الإخبارية منها أو العلمية، ويمكن التعريف بأهم هذه المؤسسات الثقافية التي اهتمت بنشر الثقافة السينمائية.

● جمعية الفيلم:

تم تسجيل جمعية الفيلم وإشهارها عام ١٩٦٠ برقم ١٣٢٩ لتزاوّل نشاطها في نشر الثقافة السينمائية بدءاً من مايو ١٩٦١، وذلك بعد أن توقفت ندوة الفيلم المختار التي تنظمها مصلحة الفنون نتيجة وجودها في حديقة قصر عابدين كمقر مؤقت لها إلى جانب ترك يحيى حقي رئيس مصلحة الفنون آنذاك لمنصبه، وقد عملت الجمعية على نشر الثقافة السينمائية من خلال الندوات والمسابقات الفنية لأهم الأفلام، وقامت بإنتاج بعض الأفلام التسجيلية الأولى للهواة الذين أصبحوا من أهم المخرجين التسجيليين مثل أحمد راشد وعطيات الأبنودى، كما أصدرت الجمعية عام ١٩٦٥ نشرتها الفصلية لأول مرة، وقد أعيد إشهار جمعية الفيلم عام ١٩٦٧ تحت رقم ٤٥٦، وما زالت الجمعية تعمل حتى الآن.

● نادى القاهرة للسينما:

تم تسجيله وإشهاره عام ١٩٦٨ برقم ١٣١٦ وبدأ نشاطه فى يناير عام ١٩٦٨، ويهدف إلى نشر الثقافة السينمائية والتعريف بالسينما فى مصر والعالم عن طريق عرض أهم الأفلام المصرية والعالمية وتنظيم الندوات التى تناقشها، وقد بدأ عروضه بعرض الفيلم الأجنبى القناع، لبرجمان، وفى عام ١٩٦٩ صدر القرار الوزارى رقم ١٥٩ بشأن إنشاء إدارة نوادى السينما وتتبع وكالة الوزارة للفنون الجميلة بوزارة الثقافة، ويتولى إدارتها أحمد الحضرى، ويكون هدفها تقديم المساعدة والمشورة الفنية لنادى القاهرة للسينما كناد نموذجى، وقد بلغ عدد أعضاء النادى حوالى خمسة آلاف عضو وهو ما جعله من أكبر أندية السينما فى العالم.

ويصدر النادى نشرة دورية أسبوعية — صدرت من عام ١٩٦٨ وحتى عام ١٩٩٠ — خاصة بكل فيلم يتم عرضه داخل النادى تتضمن أهم المعلومات عن الفيلم والتعريف به وبالمشتركين فى إعدادده، بالإضافة إلى موضوعات السينما المختلفة وتعد هذه النشرة من أهم المطبوعات التى صدرت فى فن السينما والأفلام.

● مركز الثقافة السينمائية:

يعد مركز الثقافة السينمائية من المراكز المهمة فى نشر الثقافة السينمائية، ويتبع المركز القومى للسينما، ويضم مكتبة سينمائية قيمة وقاعة عرض سينمائية صغيرة، كما يصدر دليلاً سنوياً بالأفلام المصرية والأجنبية التى عرضت فى مصر خلال عام منذ عام ١٩٧٠ عندما صدر العدد الأول الذى أشرف عليه أحمد الحضرى، واستمر حتى عام ١٩٨٧، وعاد مرة أخرى للصدور بدءاً من عام ١٩٩٤.

ويعمل المركز على نشر الثقافة السينمائية بعقد الندوات الخاصة بموضوعات السينما وتنظيم العروض الخاصة لأهم الأفلام المصرية ومناقشتها، وهو بذلك يعد النافذة الثقافية للمركز القومى للسينما الذى يعمل على دعم الأفلام التسجيلية وإنتاجها بأنواعها المختلفة، كما يقوم بنشر أهم الكتب والدراسات

المتخصصة في الفن السينمائي وأهمها سلسلة ملفات السينما التي صدر منها خمسة عشر كتابًا تناولت عدة موضوعات مهمة منها التصوير السينمائي، والصحافة السينمائية، والمونتاج والإخراج.

● المركز الكاثوليكي المصري للسينما:

تأسس عام ١٩٤٩ بهدف إمداد كل من يقومون برعاية النفوس من الكهنة والمربين والآباء بالمعلومات التي يحتاجون إليها عن الأفلام الجيدة لتوجيه الشباب والأسر إليها، كما يهدف إلى العمل على إنشاء رابطة بين الجمهور والفن السينمائي تقوم على إتاحة الفرصة لمحبي مشاهدة الأفلام السينمائية للاستمتاع بهوايتهم المشروعة بما لا يتعارض مع الرغبة الإنسانية في التطلع إلى المثل الأخلاقية العليا.

وقد تأسس هذا المركز في صورة مؤسسة محلية ذات طابع ديني تدرج تحت مظلة المركز الكاثوليكي الدولي للسينما Centre Catholique International du Cinema الذي تأسس عام ١٩٢٨ بمدينة لاهاي الهولندية ويقع مقره الحالي في مدينة بروكسل ببلجيكا وهو عبارة عن اتحاد موسع يضم المراكز الكاثوليكية المحلية للسينما المنتشرة في العالم.^(١)

ويضم المركز مكتبة سينمائية تضم مجموعة من الكتب المتخصصة في الفنون والعلوم السينمائية، كما يقوم المركز بعمل أرشيف سينمائي للأفلام المصرية عن طريق عمل ملف لكل فيلم، يضم المعلومات المتاحة عن الفيلم منذ عام ١٩٢٧ وحتى الآن، ويقوم المركز بتنظيم مهرجان سنوي للأفلام المصرية منذ عام ١٩٥٢ يتم خلاله دراسة الأفلام المختارة وتحليلها من الجوانب المتعلقة بالقيم الأخلاقية والسلوكية، وتمنح الجوائز المالية وشهادات التقدير للأفلام الفائزة في الفروع المختلفة للسينما.

(١) ناجي فوزي. المركز الكاثوليكي المصري وخمسون عامًا من الثقافة السينمائية. - القاهرة: المركز

الكاثوليكي المصري للسينما، ٢٠٠٠. ص ٢٣

ويقوم المركز بإصدار المطبوعات المتخصصة فى الفن السينمائى من أهمها مجلدات الدليل السنوى للأفلام المصرية التى أشرف على إعدادها فريد المزاوى، ومجلة دليل الفنون، وهى نشرة سينمائية متخصصة تقدم موادها السينمائية باللغتين العربية والفرنسية، بالإضافة إلى الإصدارات الموسمية والمرتبطة بالمناسبات الفنية مثل المهرجان الذى ينظمه المركز، والبيان السنوى للقيم الأخلاقية التى تتضمنها الأفلام المصرية والأجنبية.

● الصحف والمجلات الفنية:

تعددت الصحف والمجلات الفنية التى تهتم بالفن السينمائى والأفلام، وارتبط ظهورها بنشأة السينما؛ فقد صدرت أول صحيفة سينمائية فى القاهرة باسم "الصور المتحركة" عام ١٩٢٣، كما صدرت مجلة "معرض السينما" فى الإسكندرية عام ١٩٢٤، وتتنوع هذه الصحف والمجلات ما بين الإخبارية والتثقيفية العامة والمتخصصة، وتصدر بشكل دورى يتنوع ما بين الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية والشهرية والفصلية، ويشار إليها هنا باعتبارها من وسائل نشر الثقافة السينمائية وترتبط بالنقد السينمائى، وتصدر عن مؤسسات مهتمة بالثقافة عامة وليس مجال دراستها وتحليلها من الناحية الموضوعية فى هذه الدراسة.

ويتضح مما سبق توافر المؤسسات البحثية الضرورية المتخصصة التى تتركز محاور الدراسة والبحث العلمى فيها حول الأفلام، التى تشمل على معظم الفروع السينمائية من إخراج وتمثيل وتصوير ومونتاج وسيناريو وإنتاج، هذه المؤسسات وإن كانت نتائج الدراسات التى أعدت فيها لم تظهر أو تنعكس على مستوى الأفلام المنتجة؛ نظرًا للفجوة الكبيرة بين ما تصل إليه البحوث والدراسات من نتائج، وما ينتج ويعرض من أفلام فإنها ما زالت تؤدي دورها الأكاديمى والبحثى.

ويرجع الباحث ذلك إلى غياب الثقافة السينمائية نفسها عن العاملين فى المجال السينمائى وهو ما يثير التساؤل عن الدور التثقيفى للمؤسسات التثقيفية المعنية بالأمر، التى لا تصل إلى السينمائيين أنفسهم وتعمل على رفع المستوى

الثقافى لهم، وإحاطتهم بنتائج البحوث والدراسات العلمية وحثهم على الأخذ بما تصل إليه هذه الدراسات من نتائج لتطوير الفن السينمائى، على الرغم من تعدد المؤسسات التثقيفية وتنوعها فإنها لا تعمل وفق منظومة واحدة وتخطيط مشترك يضع الخطوط العريضة ويحدد السياسات العامة للثقافة السينمائية، وإنما تعمل كل مؤسسة وفق ما تراه مناسباً لها ويحقق أهدافها قصيرة المدى، وهو ما انعكس بالسلب على المستوى القومى ووصلت السينما والأفلام المصرية إلى ما وصلت إليه حالياً من تواضع فى المستوى الفنى والموضوعى والغياب شبه الكامل على المستوى الدولى.

فئات الباحثين والمستفيدين من الأفلام:

يهتم بالأفلام قطاع عريض من الناس، تختلف أهمية الأفلام بالنسبة لهم حسب الغرض الذى يحققه لهم الفيلم، فهى بالنسبة للمتفرج العادى وسيلة تسلية تحقق له الترفيه الذى ينشده، وهذه النظرة للأسف الشديد هى السائدة بين قطاع عريض من الناس حيث لا يعنى لها الفيلم سوى الترفيه والتسلية.

والحقيقة أن الفيلم بوصفه منتجاً ثقافياً ذا طبيعة خاصة تميزه عن معظم المصادر الثقافية التى تتخذ أشكالاً مختلفة تحتاج لتوافر قدر من التأهيل لدى المتلقى مما يعوق انتشارها على نطاق واسع، وهو ما يحد من تأثيرها فى قطاع كبير من مجتمع المستفيدين، مثل الكتب التى تحتاج إلمام المستفيد بالقراءة والكتابة إلى جانب الرغبة فى القراءة من الأصل.

أما الأفلام فهى منتج ثقافى ليس له فئة محددة من المستفيدين فيمكن أن تتضمن دار العرض الشخص الأكاديمى الباحث، والمتق العادى، والامى الذى لا يقرأ ولا يكتب، كما تتنوع الطرق والوسائل التى تتاح بها الأفلام أمام المستفيدين دون الحاجة إلى بذل أى مجهود فى الوصول إلى الفيلم نتيجة تعدد وسائل العرض وتنوعها، تلك التى سهلت وصول الفيلم إلى المتلقى بسهولة ويسر ودون أعباء مالية باهظة.

هذا من المنظور العام للمستفيدين من الأفلام كمنتج ثقافي متاح أمام الجميع، ولكن إذا نظرنا للمستفيدين نظرة أكثر دقة لاستخلاص فئات المستفيدين الذين يتعاملون مع الفيلم من منظور بحثي باعتباره منتجا ثقافيا ذا تأثير قوى فى المجتمع، ويحاولون دراسته وفحصه وتقويمه ونقده للوصول إلى نقاط القوة والضعف فيه، يمكن تمييز فئتين من الباحثين والمستفيدين هما:

الباحثون والمستفيدون الأكاديميون:

تهتم هذه الفئة من الباحثين والمستفيدين الذين ينتمون إلى مؤسسات أكاديمية بالأفلام من منظور بحثي ناتج عن تدريس العلوم السينمائية المتعلقة بالفن السينمائي، مثل: الإخراج، والتصوير، والمونتاج، والديكور، والإنتاج، والسيناريو، والموسيقى، والصوت، والإضاءة، وجماليات العمل السينمائي ككل فى المؤسسات البحثية التى ينتمون إليها، وتحاول الدراسات والبحوث الأكاديمية التى تعد لدراسة هذه العلوم ومدى التزام القائمين على صناعة الأفلام بها وتأثيرها فى الأفلام كفن وصناعة، هؤلاء الباحثون هم المتخصصون فى العلوم السينمائية، وينتمون إلى مؤسسات بحثية متخصصة مثل المعهد العالى للسينما والمعهد العالى للنقد الفنى.

ولكن الأفلام ونظرا لطبيعتها الخاصة وتأثيرها المباشر فى المتلقى لفتت نظر العديد من الباحثين الذين ينتمون إلى مؤسسات أكاديمية وبحثية أخرى غير متخصصة فى الفن السينمائي مثل الجامعات ومراكز البحوث الاجتماعية، تمكنوا من رصد ظواهر بحثية فى مجالات تخصصهم وبحثهم ارتبطت بالأفلام، فظهرت علوم جديدة أدق داخل هذه التخصصات العلمية، لكون العلم لا يمكن فصله، فكل العلوم مترابطة ومتكاملة، وإن اختلفت فى مجالات بحثها إلا أن التوافق المستمر بينها ينتج دائما معرفة بشرية جديدة متطورة، ويمكن الإشارة إلى فئات هؤلاء الباحثين الذين يهتمون بالأفلام ويقومون بإجراء البحوث والدراسات فى مجالات تخصصاتهم العلمية استنادا إلى الأفلام والظواهر العلمية التى يقومون بدراساتها فيما يلى.

● علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا:

يهتم علماء الاجتماع بالأفلام عن طريق رصد البعد الاجتماعي الذي تتناوله الأفلام ودراسته، وتحليل الظواهر الاجتماعية التي يتم تقديمها كنماذج وتأثيرها في فئة معينة من فئات المجتمع والآثار السلبية والإيجابية المترتبة عليها ومدى تفاعل المجتمع معها.

وقد تبلور مجال دراسي دقيق في علم الأنثروبولوجيا يعرف بالأنثروبولوجيا البصرية أو المرئية Visual Anthropology، وتهتم باستخدام المادة البصرية في البحث الميداني، كما تهتم بدراسة الأنساق البصرية والثقافية البصرية، أي أنها تهتم بالعملية الأنثروبولوجية في مجموعها بدءًا من تسجيل المادة والبيانات الميدانية باستخدام التسجيلات المرئية ثم تحليلها وأخيرًا نشرها وتعميمها، وتنقسم إلى نوعين رئيسيين هما: أنثروبولوجيا الفن وتعتمد على استخدام التصوير الفوتوغرافي والتصوير التسجيلي المتحرك، وأنثروبولوجيا الفراغ وتعتمد على الاستخدام الثقافي الاجتماعي للفراغ والإدراك البصري والرمزية البصرية من منظور مقارن، لذا يشدد الأنثروبولوجيون على ضرورة الإسراع بإنشاء أرشيفات للأفلام وتأسيس مراكز للاستشارات السينمائية لدعم التفاهم المتبادل بين المجتمعات الإنسانية.^(١)

● علماء النفس:

يتركز اهتمام علماء النفس على قياس تأثير الأفلام في سلوكيات المستفيدين أو الجماهير بفئاتهم المختلفة في المراحل السنية سواء الأطفال أو الشباب أو كبار السن ومدى استجابتهم لما يشاهدونه من أفلام، ودراسة ما إذا كان التأثير والاستجابة سلبية أو إيجابية مثل تأثير أفلام العنف وأفلام المخدرات في سلوكيات فئة معينة من المستفيدين، وهو العلم الذي يعرف بسيكولوجيا الفن.

(١) كولين، جان بول. كاترين دو كلييل. السينما الإثنوجرافية سينما الغد، ترجمة غراء مهنا ؛ مراجعة وتقديم علياء شكرى. - القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢. ص ٥-٨

● علماء الإعلام والاتصال:

يهتم علماء الإعلام والاتصال فى دراستهم للأفلام بالدور الإعلامى والتثقيفى فى زيادة الوعى لدى الجماهير، وكونها وسيلة مؤثرة من وسائل الاتصال الجماهيرى التى يمكن أن توحد رأى العام أو توجهه نحو قضية معينة. كما تتأثر الأفلام بالجوانب الإعلامية المختلفة التى تؤثر بشكل كبير فى جماليات الفن السينمائى وهو ما يؤكد العلاقة الوثيقة بين الأفلام وعلوم الإعلام والاتصال.

● علماء الاقتصاد:

يهتم علماء الاقتصاد بالدور الاقتصادى الذى يمكن أن تلعبه صناعة السينما فى تنمية الاقتصاد القومى بتنمية طرق التسويق للأفلام فى الداخل والخارج إلى جانب الأبعاد الاقتصادية لصناعة السينما وانعكاساتها على المستوى القومى، وهو ما يكسب دراسات اقتصاديات السينما والتسويق السينمائى أهمية كبيرة، والأبعاد الاقتصادية المترتبة على ازدهار صناعة السينما فى الدولة أو تدهورها، وانعكاسات ذلك على الاقتصاد القومى.

● علماء اللغة:

هل للفيلم لغة ؟ سؤال ظل مطروحاً بشكل جدلى لفترة طويلة بين السينمائيين وعلماء اللغة؛ فاللغة عند علماء اللغة لابد أن تملك نظاماً لغوياً واضحاً وأن تملك القدرة على التواصل الفورى بين طرفى الحوار، ولها مفرداتها وقواعدها، إلا أن العديد من الدراسات أثبتت أن الفيلم السينمائى كإبداع له لغة خاصة به، قد تتفق أو تختلف مع اللغة الكلامية، إلا أنها تظل لغة خاصة بالفيلم السينمائى؛ فالصورة كانت أسبق فى التواصل من الكلمة، والمكون التعبيرى للصورة وطبيعة المشاهدة والإدراك الحسى للزمان والمكان جعل السينما تتميز بلغة خاصة وإن اختلفت عن اللغة الكلامية.^(١)

(١) فاضل الأسود. السرد السينمائى.... - القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦. ص ٢٩

فالصورة السينمائية تكتسب معنى من خلال وضعها فى نسق من المعانى الضمنية، وهو ما يعنى أن مغزى الصورة السينمائية يعتمد على البراعة الفنية فى التنسيق أكثر من اعتماده على قواعد شكلية خاصة بالبناء الصارم للجمل وهذا منبع الخلاف بين اللغويين والمنظرين للفن السينمائى عامة.^(١)

● علماء القانون:

يهتم علماء القانون بالتشريعات القانونية المرتبطة بالأفلام على المستويين المحلى والدولى عن طريق مشروعيات القوانين التى يتم سنّها، الخاصة بالمصنّفات الفنية ومنها الأفلام والموضوعات المتصلة بها، مثل: الإيداع القانونى، وحماية حقوق الملكية الفكرية، والرقابة والحفظ، والإتاحة، ودراسة أوجه القصور ونقاط الضعف فى التشريعات التى تمنّ للأفلام والمصنّفات الفنية عمومًا، وقد زاد الاهتمام بالجوانب القانونية للأفلام بعد تأسيس المنظمة العالمية للملكية الفكرية، واتفاقات حماية الملكية الفكرية الدولية وانعكاساتها على المستوى القومى والدولى.

● علماء المكتبات والمعلومات:

علم المعلومات من العلوم البينية التى تتصل بالعديد من العلوم مثل علوم الاتصال والإعلام، وعلم النفس المعرفى، وعلم الاجتماع المعرفى، وعلم اللغة، وعلوم السينما وغيرها من العلوم، فعندما ينظر علماء المعلومات للأفلام كمصدر من مصادر المعلومات شأنها شأن الكتب والدوريات، فإن ما يمكن أن يرصدوه أو يصلوا إليه من نتائج ربما تفوق فى أهميتها وتأثيرها ما تحقّقه دراستهم لمصادر أخرى، تبين أهمية دراسة علماء المعلومات للأفلام كمصدر من مصادر المعلومات، مما قد يساعد على ظهور علوم أخرى تربط بين الأفلام والمعلومات فى المستقبل نتيجة لما سيتم إنجازه من بحوث علمية ودراسات فى المستقبل القريب.

(١) وايتوك، تريفور. الاستعارة فى لغة السينما، ترجمة إيمان عبد العزيز. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

وليس ببعيد العلاقة الوطيدة التي نشأت بين علم المكتبات والمعلومات والطب، تبلورت في عام ١٩٦١ عندما ظهر تعريف قاموس وبستر للعلاج بالقراءة وهو التعريف الذي تبنته جمعية المكتبات الأمريكية تعريفاً مقتناً للعلاج بالقراءة عام ١٩٦٦، التي كان من نتيجتها ظهور علم الببليوثيرابيا Bibliotherapy أو العلاج بالقراءة، وهو العلم الذي يستخدم مواد قرائية لأغراض علاجية لبعض الحالات العصبية المضطربة عن طريق قراءة كتب مختارة في صورة معينات علاجية أو محسنات إضافية للعلاج في مجال الطب النفسي.^(١)

وقد أشارت الموسوعة الدولية لعلم المكتبات والمعلومات إلى العلاج بالقراءة أو الببليوثيرابيا بأنها "علاج باستخدام مواد قرائية للمساعدة في حل المشكلات العاطفية والاجتماعية والاضطرابات النفسية والعصبية، ويتم تطبيقه من جانب أمناء المكتبات والمرشدين والإخصائيين النفسيين والإخصائيين الاجتماعيين والمدرسين".^(٢)

الباحثون والمستفيدون غير الأكاديميين:

لا يقتصر الاهتمام بالأفلام على الباحثين المتخصصين والأكاديميين فقط، وإنما تتسع دائرة الاهتمام بالأفلام لتشمل فئات أخرى كثيرة، يمكن تمييز الفئات التالية من بينها، وهم:

● المؤرخون السينمائيون:

تهتم هذه الفئة من الباحثين والمستفيدين بالأفلام من منظور تاريخي بحث، يعتمدون فيه على التاريخ للسينما وأحداثها خلال مجالاتها السينمائية المتعددة، وتقع على عاتقهم أمانة التاريخ بحيادية دون تدخل منهم في تغيير الحقائق التاريخية وتسجيل جميع البيانات والمعلومات الخاصة بالحدث السينمائي أيًا كانت قيمتها.

(١) عبد الله حسين متولى. مبادئ العلاج بالقراءة مع دراسة تطبيقية على مرضى الفصام. - القاهرة:

الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٦. ص ٢٩-٤٣

(٢) المصدر نفسه. ص ٥٠

● النقاد السينمائيون:

يهتم نقاد السينما بالأفلام باعتبارها موضع اهتمام خاص لهم، لكونهم مشغولين بالنقد السينمائي والفن السينمائي الذي يتصل بالأفلام بشكل مباشر، فيعملون على نقدها وتحليلها لإظهار سلبياتها وعيوبها وأوجه قصورها وما يميزها من إيجابيات أو تحمله من رسالة فكرية للمجتمع الذي يتعامل معها.

● المؤرخون التاريخيون:

اكتسبت الأفلام أهمية كبيرة في الدراسات الحديثة في الغرب لاعتبارها مصدراً من المصادر التي يُعتمد عليها ويُرجع إليها في كتابة التاريخ السياسي والاجتماعي والاقتصادي في فترة زمنية ما يمكن التعرف عليها أكثر عن طريق الأفلام التي تدور أحداثها خلال هذه الفترة، وتعتمد الدراسات الأثنوجرافية على الأفلام بشكل كبير باعتبارها تقوم بتوثيق الحدث كما هو دون أي تدخل من القائم على صناعة مثل هذه الأفلام الأثنوجرافية، ويسجل تاريخ الأنثروبولوجيا استخدام الفيلم في تسجيل المادة الميدانية مثل (فيلم محمد بيومي عن سعد زغلول) وأفلام روبرت فلاهرتي المبكرة مثل (نانوك ابن الشمال) الذي يعد من المحاولات الأثنوجرافية الكلاسيكية التي وثقت لأحداث تاريخية مهمة.^(١)

● المهتمون بالفن السينمائي والمثقفون:

السينما فن جذاب يلفت نظر فئات وشرائح كثيرة من المثقفين والمهتمين بالثقافة وروافدها المختلفة ومنها الأفلام، فيكتبون عنها من وقت لآخر، كل حسب اهتمامه، إلا أنها ليست مجال عملهم أو تستأثر باهتمامهم بشكل كبير، فقد كتب الأديب الكبير عباس العقاد — مثلاً — عن السينما منتقداً إياها في بعض المشاهد والمواقف التي تُعرض على الشاشة، التي لا تتناسب مع عاداتنا وتقاليدينا المحافظة، هذه الفئة تمثل شريحة مهمة من الجمهور الذي يتعامل مع السينما والأفلام، ويجب أن يراعى صناع الأفلام المستوى الثقافي لهذه الفئة بتقديم أفلام جيدة وجادة تتناسب

(١) كولين، جان بول. كاترين دو كلييل. مصدر سابق. ص ٩

مع المستوى الثقافى لهذه الفئة إلى جانب الموضوعية فى المعالجة والتناول حتى لا تخسر الأفلام هذه الفئة من الجمهور.^(١)

القضايا المرتبطة بالأفلام:

المقصود هنا الأفلام التى ارتبطت بقضية العرض العام للجمهور فلم تعرض أو تم منعها من قبل الرقابة، أو عدم المعرفة بها من الأصل، فلم تعرض ولم ترفضها الرقابة وأصبحت مجهولة؛ وذلك لتتقح الأفلام المسجلة فى الببليوجرافية، أما القضايا المرتبطة بالأفلام المعروضة التى تقوم الدراسة عليها، فسوف نتأقش فى موضعها فى الفصول التالية.

الأفلام المجهولة:

إذا كان الفيلم الذى يتم عرضه يصبح معلوماً للجمهور وتزداد معرفة الجمهور به مع تكرار عرضه، فالفيلم الممنوع من العرض قد يعرفه بعض الجمهور إذا حظى ببعض الاهتمام من النقاد والصحافة، وأثيرت حوله علامات استفهام، وبالتالى يحظى بشيء من الدعاية الإعلامية حتى وإن لم يعرض بعد ذلك أو عرض فى وقت لاحق بعد سنوات أو بوسيلة غير سينمائية مثل الفضائيات أو التلفزيون أو خلال مواقع على شبكة الإنترنت، ولكن ماذا عن الأفلام التى تنتج ولا يسمع عنها أحد سوى من عملوا فيها أحياناً كثيرة، ويكون مصيرها المجهول؟ كيف ننظر إلى هذه الأفلام؟ هل نعتبرها مثل الكتب الممنوعة من النشر التى تمنع وهى ما تزال مخطوطة بيد مؤلفها الذى يصبح القارئ الوحيد لها؟ وهى هنا تختلف عن الكتب التى يتم إصدارتها بعد طباعتها، التى تماثل الأفلام الممنوعة من

(١) عصام نصر محمود سليم. السينما.. وقدرتها على التعبير عن الأحداث السياسية فى مصر.....-

القاهرة: جامعة القاهرة، كلية الإعلام، قسم الإذاعة والتلفزيون، ١٩٩٢. (بكتوراه غير منشورة)

العرض، فأحياناً يسمح بعرض الفيلم ثم يصادر بعد عرضه بيوم أو يومين، وهو ما حدث مع فيلم خمسة باب عام ١٩٨٣ للمخرج نادر جلال، وكذلك فيلم البريء عام ١٩٨٦ للمخرج عاطف الطيب وأفلام أخرى.

الحقيقة أن الفيلم المجنول يثير تساؤلات، ربما أكثر من الفيلم المسموح بعرضه مثل: ما هي الجهة الممولة لمثل هذه الأفلام؟ ومن يكتبها؟ وما موضوعاتها؟ وأين تم تصويرها؟ لأنه في الوقت الحاضر ومع انتشار الفضائيات بدأت هذه الأفلام ترى النور وتعرض بكثافة ويراهها الجمهور ويتأثر بها وهو ما يرفع عنها صفة المجهولة، ويكسبها صفة المعروضة، وإن كانت تعرض بدون نصاريح رقابية، لذا لم تسجل مثل هذه الأفلام في فيلموجرافية الباحث على الرغم من مشاهدته لبعض هذه الأفلام بنفسه، والتأكد من عدم ذكرها في المصادر المتعارف عليها على اعتبار أن الفيصل في فيلموجرافية الباحث بين الفيلم المعروض وغير المعروض هو تصريح الرقابة بعرضه وتاريخ العرض الأول في دار العرض السينمائي وليس في التلفزيون أو الفضائيات.

الأفلام الممنوعة من العرض رقابياً:

منذ أن بدأت الأفلام تشغل مساحة من اهتمامات الناس وتجذبهم إليها، بدأت فكرة الرقابة الذاتية لها خلال ما يشاهده الناس من مناظر لا تتفق مع عاداتهم، وسلوكياتهم، وقيمهم الدينية، واتجاهاتهم السياسية أحياناً، وبالتالي ظهرت أفلام أثارت سخط الناس عليها وعلى العاملين فيها، وكتبت عنها الصحافة تهاجمها أحياناً وتدافع عنها أحياناً أخرى.

بدأت فكرة الرقابة على أشرطة السينما التي تعرض على الجمهور مع انتشار دور العرض التي تعرض الأفلام الروائية القصيرة، سواء المصرية أو الأجنبية التي كانت تعرض بكثافة في ذلك الوقت، لانتشار الجاليات الأجنبية في مصر، ويراهها المصريون، ويكفي لمعرفة أهمية ذلك أن نعلم أن عدد الأفلام

الأجنبية القصيرة والطويلة التي عرّضت في مصر في العشرينيات فقط قد بلغ ٥٢٦٤ فيلمًا حسب ما جاء في تقرير وزارة الداخلية المصرية الصادر عامي ١٩٢٨/١٩٢٩^(١).

والحقيقة أن فكرة الرقابة على الأفلام في مصر قد ترسخت قبل ظهور الأفلام الروائية الطويلة بفترة، عندما صدرت لائحة المطبوعات والأفلام عام ١٩١٤. وهي اللائحة التي استمر العمل بها فترة طويلة، وبالتالي مع بداية إنتاج الأفلام الروائية المصرية الطويلة وعرضها كان طبيعيًا أن تصطدم مع الرقابة بوصفها جهة لها الحق في الاعتراض على أي فيلم تراه غير مناسب - من وجهة نظرها - للعرض على المجتمع المصري.

ويرجع تاريخ أول فيلم روائي طويل مصري منعه الرقابة من العرض إلى العام ١٩٢٩ وهو فيلم "مأساة الحياة" للمخرج وداد عرفى، عندما اعتترضت الرقابة على مضمون القصة واعتبرته معيبًا وفاضحًا لما تضمنه من مشاهد رقص خليعة وألفاظ خارجة في حوار الفيلم الذي يظهر على هيئة عناوين لكون الفيلم صامتًا^(٢).

وفي الثلاثينيات استمرت العلاقة بين الأفلام والرقابة علاقة الند للند، فبين الحين والحين تظهر معركة قانونية بين الرقابة والقائمين على عمل فيلم معين، قد تنتهى بالسماح بعرض الفيلم بعد حذف بعض المشاهد أو الجمل أو عمل تعديلات في الفيلم، حدث ذلك مع فيلم لاشين عام ١٩٣٨ للمخرج فريتر كرامب، عندما تمت مصادرة الفيلم ومنعه من العرض العام في يوم السماح بعرضه في ١٧/٣/١٩٣٨ بأمر من وكيل وزارة الداخلية على اعتبار أن به مساسًا بالملك فاروق ونظام الحكم^(٣).

(١) محمود على. السينما والرقابة في مصر (١٨٩٦ - ١٩٥٢). - القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

٢٠٠٤. ص ١١٢

(٢) على أبو شادي. مصدر سابق. ص ٧٦

(٣) المصدر نفسه. ص ١٠٩

والباحث يعتبره أول فيلم سياسى مصرى يتم منعه من العرض لفترة حيث عرض الفيلم بعد ذلك فى ١٤/١١/١٩٣٨ بعد تغيير نهايته بانتصار السلطان بدلاً من قتله، وتكرر الأمر نفسه مع فيلم "الكنز المفقود" عام ١٩٣٨ إخراج إبراهيم لاما، حيث تدخلت الرقابة بحذف بعض الجمل والفقرات الحوارية من سيناريو الفيلم قبل تصويره.

وقد تمنع الرقابة الفيلم نهائياً من العرض وهو ما حدث مع فيلم "أغنية الحظ" للمخرج روزنبرت - يونانى الجنسية - وهو فيلم مجهول لدى غالبية النقاد وكشف عنه النقاب محمود على من واقع ملفات الرقابة.^(١)

وفى الأربعينيات تستمر العلاقة بين الرقابة والأفلام بين المد والجزر، وإن طغت الرقابة من الناحية السياسية أكثر من الناحية الأخلاقية فى الرقابة على الأفلام، ففى عام ١٩٤٢ تتدخل الرقابة فى فيلم "أولاد الفقراء" إخراج يوسف وهبى بحذف بعض المشاهد والجمل من سيناريو الفيلم قبل تصويره على الرغم من معالجة الموضوع نفسه على المسرح وبالأسم نفسه، وفى عام ١٩٤٣ تتحكم الرقابة فى مصير فيلم "من فات قديمه" الذى ينتقد حزب الوفد وزعيمه مصطفى النحاس باشا وتحذف أكثر من نصف الفيلم، فيعرض مشوهاً ويترك مخرجه فريد الجندى مجال الإخراج نهائياً، كما تعترض الرقابة على فيلم "العامل" من إخراج أحمد كامل مرسى، وهو الفيلم الذى كان سبباً فى صدور قوانين النقابات العمالية بعد ذلك.

تستمر الرقابة فى ممارسة سلطتها القوية على الأفلام وتتدخل فى أفلام مهمة مثل: فيلم "النائب العام" إخراج أحمد كامل مرسى، وفيلم "أرض النيل" إخراج عبد الفتاح حسن، وفيلم "اكسبريس الحب" إخراج حسين فوزى، وجميعها من أفلام عام ١٩٤٦، ثم فيلم "اليتيمتين" إخراج حسن الإمام، فيلم "الريف الحزين" عام ١٩٤٨، فيلم "أمنية" إخراج جوفريدى السندرينى عام ١٩٤٩.^(٢)

(١) محمود على. مصدر سابق. ص ١٤١-١٤٢

(٢) المصدر نفسه. ص ١٤٧-٢٠٦

وفى بداية الخمسينيات قبل الثورة تمنع الرقابة عرض فيلم "مصطفى كامل" للمخرج أحمد بدرخان إلى أن تأتى رقابة الثورة وتصرح بعرض الفيلم فى ١٤/١١/١٩٥٢.

كما تتدخل فى أفلام أخرى مثل فيلم "المعلم بلبل" إخراج حسن رمزى، وفيلم "أنا بنت ناس" إخراج حسن الإمام، فيلم "الخارج على القانون" إخراج محمد عبد الجواد، فيلم "أسرار الناس" إخراج حسن الإمام، فيلم "الشيخ حسن" عرض بعد ذلك باسم "ليلة القدر" إخراج حسين صدقى، فيلم "ابن النيل" إخراج يوسف شاهين، وجميعها من أفلام عام واحد فقط هو عام ١٩٥١.

وبعد قيام ثورة يوليو عام ١٩٥٢ تأسست وزارة الإرشاد القومى — الإعلام حالياً — بالقرار رقم ٢٧٠ لسنة ١٩٥٢. ثم صدر القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ الخاص بتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية والقوانين المكملة له، واللوائح التنفيذية والقرارات الوزارية التى تنظم تنفيذ هذا القانون، الذى يهدف إلى "حماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن والنظام العام ومصالح الدولة العليا" ويعبر هذا النص الذى جاء فى المادة الأولى من القانون عن التوجه الذى ساد بعد ذلك فى استغلال السينما وتوظيفها للدعاية للنظام وتمجيده، وهو أول قوانين الرقابة بعد لائحة عام ١٩١٤، واستمر العمل به فترة طويلة طوال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات والثمانينيات حتى صدر القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢م. بتعديل بعض أحكام القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥م وهو ما يتم تنفيذه حتى اليوم.^(١)

وطوال هذه الفترة لم يتم عرض ١٤٢ فيلماً وفقاً لإحصاءات الباحث، وهى الأفلام التى لم يثبت عرضها بشكل جماهيرى ولم تتوافر للباحث أى مصادر تؤكد عرض هذه الأفلام؛ وبالتالي لم تدرج فى فيلموجرافية الباحث. ويوضح الملحق (١٤) عناوين هذه الأفلام والبيانات التى توفرت عنها دون ترتيب زمنى.

(١) على أبو شادى. مصدر سابق. ص ١٥٦

أما الرقابة وتأثيرها فى المستوى العام للفيلم المصرى، وإيجابياتها، وسلبياتها، والقوانين المنظمة لها، وعلاقتها بالسلطة فسيتم عرضه بالتفصيل فى الجزئية الخاصة بالرقابة فى الفصل الخامس الجزئية ٣/٥.

الخلاصة:

تتركز الخلاصة النهائية من دراسة موضوع الأفلام المصرية النشأة والدور، ومدى تأثيرها فى المجتمع فى عدة نقاط نوجزها فيما يأتى:

- وفقاً لهذه الدراسة يصبح أول عرض سينمائى فى العالم قد تم يوم ١٨٩٥/٣/٢٢ فى مدينة ليون بفرنسا.

- أما أول عرض سينمائى فى مصر فهو العرض الذى تم فى يوم ١٨٩٦/١١/٥ فى مدينة الإسكندرية، تلاه البداية الحقيقية للأفلام عامة كمصدر من مصادر المعلومات فى ١٨٩٧/٣/١٠ وهو التاريخ الذى يجب أن نؤرخ للأفلام المصرية به.

- نشأت الأفلام المصرية إخبارية قصيرة ثم تطورت إلى تسجيلية قصيرة عام ١٩٠٧ ثم روائية قصيرة عام ١٩١٧ ثم روائية طويلة عام ١٩٢٣ واستمرت هذه الأنواع بعد ذلك حتى اليوم.

- تطورت النواحي الفنية للأفلام المصرية من صامتة إلى ناطقة عام ١٩٣٢ ومن أبيض وأسود إلى ملونة عام ١٩٥٠، كما ظهرت السينما سكوب لأول مرة عام ١٩٥٥ كسينما سكوب أبيض وأسود وعام ١٩٥٦ كسينما سكوب ملونة.

الأفلام من أدوات الاتصال والمعرفة ووسيلة من الوسائل التثقيفية الفعالة التى تهدف إلى الارتقاء بالمجتمع وزيادة الوعي لديه، كما تلعب دوراً بارزاً فى تشكيل قيم المجتمع وعاداته وفنونه المختلفة.

- واجهت الأفلام العديد من المشاكل والقضايا التي ارتبطت بها منذ ظهورها، مثل الرقابة من الدولة والمنع من العرض العام للجماهير.
- تتنوع المؤسسات البحثية التي تهتم بالأفلام ما بين مؤسسات بحث أكاديمية، ومؤسسات تثقيفية دعائية تعمل على نشر الثقافة السينمائية.
- توجد فجوة كبيرة بين مؤسسات البحث العلمي المهمة بالأفلام والقائمين على صناعة الأفلام مما أثر سلباً في المستوى العام للفيلم.
- تتعدد مؤسسات البحث العلمي التي تعمل على دراسة الأفلام من جميع الجوانب الموضوعية الخاصة بها، وعلاقتها بالمجتمع وتأثيرها فيه ومعالجتها لقضاياها وانعكاسات ذلك على فئات المجتمع المختلفة.
- الأفلام من المصادر التي يتم إجراء العديد من البحوث عليها؛ نظراً لاهتمام فئة كبيرة من الباحثين في تخصصات مختلفة بها، وينتمون إلى عدة مؤسسات بحثية تهتم بدراسة الأفلام وتأثيرها على فئات المجتمع المختلفة، بالإضافة إلى اهتمام شريحة كبيرة من المثقفين بالأفلام وتأثيرها في المجتمع.

الفصل الثانى

مراحل إعداد الأفلام السينمائية

تمهيد:

سيتم في هذا الفصل استعراض كيفية صناعة الفيلم باعتباره مصدرًا من مصادر المعلومات، ووسيطًا ثقافيًا مؤثرًا في المستفيدين، وقد تم استخدام مصطلح "صناعة" هنا لكون الأفلام بالفعل تصنع لتوافر مقومات الصناعة في عملية إنتاج الفيلم ككل، فالصناعة معناها وجود مادة خام قابلة للتصنيع، صنّاع على درجة من المهارة بحيث يحولون هذه المادة الخام إلى مصنوعات ومنتجات ذات قيمة، وتسويق لهذه المنتجات بحيث تُدر المال؛ لكي تستمر هذه الصناعة وتعيد دورة الإنتاج مرة أخرى.

المعنى نفسه تقريبًا ينطبق على صناعة الفيلم بوصفه منتجًا ثقافيًا يمر بمراحل ثلاث حتى يخرج إلى النور، المرحلة الأولى هي مرحلة الإعداد والتخطيط، وهي التي تتضمن إيجاد المادة الخام للفيلم، وهي القصة والسيناريو والحوار، وتوفير التمويل اللازم ووضع الخطة المناسبة لإنجاز الفيلم؛ أما المرحلة الثانية فتتمثل في تنفيذ ما تم التخطيط له في المرحلة السابقة؛ وتأتي المرحلة الثالثة والأخيرة وهي العرض والتوزيع أو التسويق بالمعنى التجاري لجنى الأرباح؛ حتى يتمكن الممول من الاستمرار في ممارسة عمله في صناعة الأفلام مرة أخرى.

المرحلة الأولى: الإعداد والتخطيط والتحضير:

المرحلة الأولى من مراحل صناعة الفيلم الروائي، وتتضمن ثلاث خطوات مهمة، هي: التمويل ومصادره، النص السينمائي الذي يعرف بالقصة والسيناريو والحوار، وخطة العمل أو الخطة التنفيذية للفيلم.

التمويل ومصادره:

تتطلب صناعة الأفلام توافر رأس المال لكونه أحد عناصر الإنتاج شأن أى صناعة، وتوفير مصدر لتمويل الفيلم يمثل العامل الأكثر أهمية بالنسبة لأى فيلم، وكلما كان التمويل جاداً فى صناعة فيلم جيد وتوفير كافة الاحتياجات المطلوبة، كان العمل مميزاً، وسواء كان هذا الممول فرداً، أو مؤسسة حكومية، أو مجموعة من الأفراد، وسواء أكان الممول يتبع دولة واحدة أم مجموعة من الممولين يتبعون دولاً مختلفة وهو ما يسمى بالإنتاج المشترك، فسيبقى التمويل هو حجر الزاوية فى صناعة الفيلم الروائى، ويبقى لرأس المال التأثير والنفوذ القوى فى هذه الصناعة.

وتميزت عدة شركات فى مجال الإنتاج السينمائى على مدى تاريخ الإنتاج السينمائى المصرى منها الشركات الخاصة بالأفراد، مثل: شركة لوتس فيلم للمنتجة آسيا داغر، وشركة الأفلام المصرية للمخرج توجو مزراحي، والشركة العربية للسينما للمنتج رمسيس نجيب؛ أما الشركات الخاصة بالدولة فمنها الشركة العامة للإنتاج السينمائى العربى، وشركة القاهرة للإنتاج السينمائى، والمؤسسة المصرية العامة للسينما.

كما تبلورت عدة مصطلحات ارتبطت بعملية التمويل المادى للفيلم والكوادر الفنية والإدارية العاملة فى هذا المجال منها المصطلحات التالية:

● المنتج الممول:

وهو الفرد الذى يتم إنتاج الفيلم لحسابه ويقوم بتوفير الأموال اللازمه له، وقد يكون شخصاً مادياً أو معنوياً. ويتخذ توفير الأموال الضرورية لعملية الإنتاج أكثر من شكل، فقد تكون أموال سائلة متوفرة لدى المنتج الممول، ويمكن أن تكون أموال سائلة غير كافية ويتم توفير باقى متطلبات الفيلم الإنتاجية على هيئة مشتريات مؤجلة الدفع، ويتم سدادها بعد عرض الفيلم وتوافر الإيرادات التى تغطى متأخرات الإنتاج، وتتخذ مصادر التمويل أكثر من طريقة مثل قروض البنوك، أو قروض التوزيع حيث يقوم الموزع بإقراض المنتج جزءاً من المبلغ المتفق عليه ليستكمل فيلمه مقابل شراء حقوق توزيع الفيلم سواء فى الداخل أو الخارج.^(١)

(١) على أبو شادى. سحر السينما . - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦. ص ٢٤٠

● المنتج المنفذ (المنتج الفنى):

هو الشخص القائم على إدارة رأس المال - الذى وفره المنتج الممول - وتوظيفه فى عملية الإنتاج، ويظهر دور هذا المنتج المنفذ أو الفنى فى الأفلام التى تنتجها مؤسسات كبيرة أو التى تنتجها الدولة عن طريق شركات الإنتاج الخاصة بها، وكان ذلك واضحاً خلال الفترة الخاصة بالقطاع العام السينمائى فى مصر فى الفترة من عام ١٩٦٢ وحتى عام ١٩٧١. أما فى حالة الإنتاج الفردى، فغالباً ما يكون المنتج الممول هو نفسه المنتج المنفذ.^(١)

ويعتبر المنتج المنفذ أهم الشخصيات الإنتاجية فى الفيلم لأنه يتولى الإشراف المالى والفنى والإدارى على كل عناصر الفيلم، لذا يجب أن تتوفر فيه الخبرة الفنية اللازمة، والقدرة على تقدير عناصر الفيلم ومكوناته، مثل: السيناريو والمخرج والممثلين ومدير التصوير والمونتير بالإضافة إلى العناصر الحرفية الأخرى لتحديد طرق التعامل المادى معهم. بالإضافة إلى الخبرة المالية التى يتطلبها عمل الميزانية التقديرية للفيلم والحرص على عدم تجاوزها مع الحفاظ على المستوى الفنى للفيلم، والقدرة على تقدير الفيلم من الناحية التجارية لتحديد سعره أثناء العرض التجارى للجمهور وتوقعاته للأرباح التى يمكن أن يحققها الفيلم، وسوف تتضح مهام المنتج المنفذ فى جزئية خطة العمل باعتباره المسئول الأول عنها.

● مدير الإنتاج:

هو الشخص الذى يتولى القيام بالأعمال التحضيرية والإنتاجية والتنفيذية اللازمة لإنتاج الفيلم حسب الخطة التى يعدها المنتج المنفذ بمساعدة مدير الإنتاج.

(١) عثمان حسن عاكف. التزامات المنتج السينمائى نحو حماية حقوق الملكية الفكرية فى صناعة السينما . - القاهرة : أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما، قسم الإنتاج، [٢٠٠١]. (دكتوراه غير منشورة)

النص المطبوع: القصة والسيناريو والحوار:

أولاً: القصة (الموضوع):

يعد إيجاد الموضوع الذي سيتم تحويله إلى فيلم سينمائي مسألة في غاية الأهمية، وهي جزء من مرحلة التحضير والتخطيط، وأحياناً يكون هناك موضوع جاهز لدى المنتج الممول فيعهد به إلى المنتج المنفذ ليبدأ عمله، وقد يكون المخرج لديه موضوع ويبحث عن ممول له، فيتم الاتفاق بينه وبين المنتج الممول على إنجازهِ وتحويله إلى فيلم، وقد يشتري المنتج الممول رواية أو قصة من مؤلفها، ويعهد بها إلى شخص متخصص يقوم بإعداد السيناريو والحوار لها مستمداً الأحداث من واقع أحداث القصة أو الرواية المطبوعة، ويقوم بعض المؤلفين السينمائيين باستلهم بعض الأفلام من الأحداث الجارية، أو الأحداث التاريخية أو الشخصيات التاريخية، مثل: ثورة ٢٣ يوليو وحرب أكتوبر ١٩٧٣، وصلاح الدين الأيوبي وخالد بن الوليد، في النهاية يصل المنتج الممول إلى غايته بالحصول على موضوع يصلح للإنتاج، فيبدأ في اتخاذ الخطوات اللازمة لتنفيذ وتحويله إلى فيلم روائي.

ثانياً: النص السينمائي (السيناريو):

السيناريو scenario لفظ إيطالي معناه عرض وصفى لكل المناظر التي يتكون منها الفيلم، ويتكون السيناريو من مجموعة من المشاهد كل مشهد يتضمن مجموعة من المناظر، كل منظر يتضمن عدد من اللقطات، تشكل في مجملها سيناريو الفيلم السينمائي، فالسيناريو هو الهيكل الرئيسي للفيلم، ومعناه الفيلم مكتوباً على الورق على هيئة مشاهد، بمعنى السرد التفصيلي للمشاهد باستخدام لغة الصورة والصوت معاً.^(١)

(١) عبد القادر التلمساني. فنون السينما. مجلة دار الهلال، عدد تذكاري (يناير ١٩٩٥). ص ٢٣٢

يقول المخرج الفرنسي جان رينوار "إن شخصا واحداً لا يمكنه أن يفعل كل شيء فى السينما ، فى حين أن الفن الحقيقى هو من إبداع شخص واحد".^(١)

ولا ينطبق هذا الكلام إلا على كاتب السيناريو لأن السيناريو هو المادة الحية وروح الفيلم، وقد اعتبر جورج سادول السيناريو العمل الأكثر أهمية فى الفيلم، وتتحدد خطوات كتابة السيناريو بعد العثور على الفكرة الأساسية التى تستمد من مصادر متعددة، تليها كتابة ملخص وافٍ للموضوع يتم تطويره بالمعالجة الدرامية للأحداث أو القصة، بعدها يتم توصيف المشاهد والمناظر واللقطات المطلوب تصويرها.^(٢)

ويُستمد السيناريو من مصادر متعددة أهمها المصادر التالية:

● القصة والرواية الأدبية:

يتمتع السيناريو بتعدد المصادر وتنوعها، تلك التى يمكن الاستفادة منها فى صياغة سيناريوهات لأفلام روائية، منها القصص والروايات الأدبية وقائمة الأفلام المصرية مليئة بالأفلام التى اعتمدت على قصص وروايات أدبية، وقد تبين للباحث وجود ٣١٨ فيلماً روائياً اعتمدت على روايات وقصص الأدباء المصريين، مثل: نجيب محفوظ ٤١ فيلماً، وإحسان عبد القدوس ٤٣ فيلماً، وتوفيق الحكيم ١١ فيلماً، وطه حسين ٣ أفلام، وعبد الحميد جودة السحار ٥ أفلام، وإسماعيل ولى الدين ١٤ فيلماً، ويوسف السباعى ١٥ فيلماً، ويوسف إدريس ١٣ فيلماً، وثروت أباظة ٦ أفلام، وغيرهم كثير حيث تحولت بعض أعمال مائة أديب وروائي مصرية إلى أفلام سينمائية خصوصاً فى الفترة من ١٩٥٢: ١٩٩٠ حيث تم إنتاج ٢٨٧ فيلماً اعتماداً على نص أدبي سبق نشره مطبوعاً على هيئة قصة أو رواية.

(١) سمير الجمل. المهنة .. كاتب سيناريو . - القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١. ص ٢٥

(٢) محمد شبل الكومى. النقد السينمائى من منظور أدبي . - القاهرة : الهيئة ... ٢٠٠٣. ص ١٨٨-١٩١

● القصة السينمائية:

المقصود بها القصة التي كتبت بغرض تحويلها إلى فيلم سينمائي، وليس نشرها في شكل ورقى مطبوع، وهذا النوع من القصص معروف في الأفلام المصرية، وتوجد نماذج كثيرة من الأفلام التي كتبت قصصها خصيصًا للسينما منها قصة فيلم "الله معنا" ١٩٥٥، التي كتبها إحسان عبد القدوس خصيصًا لتكون فيلمًا وليس رواية أو قصة أدبية، وكذلك أفلام سواق الأتوبيس/١٩٨٣، عنبر الموت/١٩٨٩، وأحلام هند وكاميليا/١٩٨٨. ويندرج تحت هذا المصدر معظم الأفلام المصرية فإذا علمنا أن الأفلام التي اعتمدت على الأدب المصري ٣١٨ فيلمًا، والأفلام التي اعتمدت على الأدب الأجنبي ٢١٢ فيلمًا، والأفلام التي اعتمدت على أفلام أجنبية ١٧٣ فيلمًا، فيكون الإجمالي ٧٠٣ فيلم من إجمالي الأفلام المصرية البالغ ٣٠٢٣ فيلمًا، فيكون الفرق بينهم وهو ٢٣٢٠ فيلمًا، قد اعتمدت على مصادر أخرى غير المصادر التي ذكرت أرقامها هنا.

● المسرح:

تعد النصوص المسرحية من المصادر الأولية لسيناريوهات الأفلام، ولست أبالغ إذا قلت إن الأفلام المصرية في بدايتها قد اعتمدت على النصوص المسرحية بشكل كبير، وتشهد على ذلك أفلام على الكسار ونجيب الريحاني ويوسف وهبي التي سبق أن قدموها على مسارحهم، وهي ليست بالضرورة من تأليفهم، وإنما اعتمدوا في إعدادها على نصوص مسرحية من الأدب العالمي والمصري. والأمثلة كثيرة على ذلك لعل أشهرها مسرحيات الأديب الإنجليزي وليم شكسبير: هاملت، وعطيل، وغادة الكاميليا، التي تحولت إلى أفلام أكثر من مرة.

● الأحداث والشخصيات التاريخية:

توجد أفلام تم صياغتها بالاعتماد على الأحداث والشخصيات التاريخية ولعل فيلم "شجرة الدر" الذي أخرجه أحمد جلال عام ١٩٣٥، هو أول فيلم يندرج تحت هذه الفئة من المصادر، وقائمة الأفلام المصرية بها العديد من النماذج على هذه الفئة مثل: فيلم الناصر صلاح الدين/١٩٦٣، وفيلم خالد بن الوليد/١٩٥٨، وفيلم

ثورة اليمن/١٩٦٦، وفيلم المماليك ١٩٦٦، وفيلم أبناء الصمت/١٩٧٤، وفيلم الرصاصة لاتزال فى جيبي/١٩٧٤، ولعل آخرها فيلم أيام السادات الذى أخرجه محمد خان/٢٠٠١.

● الشخصيات العامة:

تعد الشخصيات العامة من المصادر التى يمكن أن يتم صياغتها وتحويلها إلى أفلام سينمائية، ومن أمثلة هذه الشخصيات الممثلون أنفسهم والشخصيات السياسية والأدبية المرموقة ونجوم الفن والغناء والرياضة، ومن أمثلتها فى قائمة الأفلام المصرية فيلم سيد درويش/١٩٦٠، وفيلم مصطفى كامل/١٩٥٢، وفيلم سلطنة الطرب/١٩٧٩ عن شخصية منيرة المهدية، وفيلم قاهر الظلام/١٩٧٩ عن طه حسين.

ثالثًا: الحوار:

الحوار "عبارة عن الجمل الحوارية المنطوقة على لسان شخصيات القصة، التى ندرك خلالها مجريات الأحداث وتسلسلها، ويتم صياغتها وفقًا للمشاهد التى أعدها كاتب السيناريو "ويعد الحوار جزءًا مهمًا من أجزاء الفيلم لأنه يؤثر فى المتلقى بشكل مباشر وينمى الوعي الثقافى والمعرفى لديه ويكسبه معلومات ربما يعرفها لأول مرة عند سماعها بمشاهدة الفيلم، لذا يجب أن تكون المعلومة صحيحة ودقيقة خصوصًا المعلومات التى ترتبط بالأحداث التاريخية والدينية.

خطة العمل:

تعتمد خطة العمل بالدرجة الأولى على المنتج المنفذ ومدير الإنتاج، فبعد توفير التمويل اللازم للفيلم وصياغة السيناريو وإعداده بشكل نهائى يبدأ عمل المنتج المنفذ، الذى يبدأ فى وضع الخطة الإنتاجية المناسبة لتنفيذ السيناريو وتحويله إلى فيلم سينمائى، وغالبًا ما يستغرق تنفيذ هذه الخطة ما بين شهر وثلاثة أشهر إلا أن بعض الأفلام قد تستغرق وقتًا أكثر من ذلك خصوصًا إذا كانت ذات إنتاج ضخم.

ويتم تقسيم خطة العمل إلى ثلاث مراحل تختلف مهام المنتج المنفذ في كل مرحلة منها عن الأخرى، هذه المراحل هي:

أولاً: مرحلة التحضير والتجهيز للتصوير.

ويقوم فيها المنتج المنفذ بما يلي: (١)

- (١) وضع ميزانية الفيلم في إطار المبلغ المحدد من قبل المنتج الممول.
- (٢) الاتفاق مع كاتب السيناريو ومتابعة تنفيذ التعديلات المطلوبة.
- (٣) اختيار مخرج الفيلم والتعاقد معه على إخراج الفيلم.
- (٤) التعاقد مع الممثلين الذين رشحهم المخرج أو المنتج.
- (٥) يقوم بتحديد الفنيين الرئيسيين للفيلم وهم مدير التصوير والمونتير ومؤلف الموسيقى التصويرية ومهندس الديكور.
- (٦) وضع الجداول وخطة العمل بمساعدة مدير الإنتاج.

ثانياً: مرحلة التصوير:

ويقوم فيها المنتج المنفذ بما يلي: (٢)

- (١) توفير العناصر الإنتاجية اللازمة حسب الخطة الموضوعية حتى لا يتعثر التنفيذ وتزداد تكاليف الإنتاج.
- (٢) الحسم في القرارات التي تتعلق بسير العمل أثناء التنفيذ.
- (٣) الإشراف على حملة الدعاية الخاصة بالفيلم، التي غالباً ما تبدأ أثناء تصوير الفيلم.

(١) على أبو شادي. سحر السينما. مصدر سابق. ص ٢٤٣

(٢) المصدر نفسه. ص ٢٤٤

ثالثاً: مرحلة إعداد الفيلم للعرض:

ويقوم فيها المنتج المنفذ بما يلي: (١)

- (١) متابعة عملية المونتاج والمكساج وطبع النسخ.
- (٢) تحديد وقت العرض ودور العرض التي سيعرض فيها الفيلم وعمل الاتفاقات اللازمة لذلك.
- (٣) تنظيم الحملة الدعائية المصاحبة للفيلم والإشراف على تنفيذها.
- (٤) عمل التقديرات الأولية الخاصة بحسابات الربح والخسارة بالنسبة للفيلم.
- (٥) عمل الميزانية الختامية للفيلم، وتحديد البنود التي تم تنفيذها والبنود الأخرى التي أصابها خلل أثناء التنفيذ.

يقوم المنتج المنفذ بإعداد خطة العمل الإنتاجية بالتعاون مع مدير الإنتاج، الذي يقوم بالمهام التالية في إطار إعداد الخطة وتنفيذها. وهو الذي يستعين بشخص أو مجموعة من الأشخاص يقومون بعمل مساعدى إنتاج يساعدون في إنجاز المهام التالية لمدير الإنتاج.

(١) يقوم بدور همزة الوصل بين إدارة الإنتاج والمخرج والفنيين الآخرين في الفيلم.

(٢) يشترك مع مساعد المخرج الأول في عمليات جرد السيناريو وتفرغته على هيئة جداول عمل وكشوف بمتطلبات الإنتاج.

(٣) تسهيل عمل الممثلين والفنيين وتوفير احتياجاتهم.

(٤) عمل الاستعدادات اللازمة للتصوير الخارجى ، واستخراج التصاريح اللازمة من الجهات المعنية.

(٥) توفير المجاميع المطلوبة للفيلم (الكومبارس).

(٦) القيام بالأعمال الحسابية والكتابية والإدارية المطلوبة.

(١) المصدر نفسه. ص ٢٤٤

المرحلة الثانية: التنفيذ أو الإنتاج:

الآن أصبح كل شيء معدًا وجاهزًا للتنفيذ وهي المرحلة الثانية من مراحل صناعة الفيلم، وهي ما يمكن تسميته بعملية الإنتاج السينمائي، فهناك مشاريع كثيرة لأفكار كانت تصلح لأن تكون أفلامًا ولم تنفذ وتوقفت عملية إنتاجها، أما الموضوعات التي تم تحضيرها وتنفيذها بالفعل فهذا ما يهمنا وتحديدًا ما عرض منها، وهي حسب فيلموجرافية الدراسة ٣٠٢٣ فيلمًا، وسوف نركز على دور كل من المخرج ومدير التصوير والمونتير في صناعة الفيلم في هذه المرحلة، ودورهم في إعداد النسخة النهائية للفيلم التي يتم عرضها، نظرًا للدور الكبير والمؤثر لهم في هذه المرحلة من صناعة الفيلم.

الإخراج:

يبدأ المخرج في تنفيذ الفيلم عن طريق تحويل المشاهد واللقطات التي تم تجهيزها خلال عملية الديكوباج إلى لقطات مصورة على شريط الفيلم الخام الذي يستخدم لتصوير الفيلم تحت إشراف مدير التصوير.

ويعتمد إنجاز الفيلم على الإسهام الفعال للعديد من العناصر الفنية المشتركة في الفيلم مثل التصوير، والمونتاج، والديكور، والصوت، والموسيقى، والمؤثرات، والمخرج هو الشخص الذي يقع على عاتقه مسؤولية جمع هذه العمليات معًا لكي يرى الفيلم النور في النهاية ويصبح جاهزًا للعرض.

فالمخرج يتعامل مع كل هذه العناصر معًا، وربما في وقت واحد مع أكثر من عنصر، وهي عملية معقدة وصعبة ويتوقف نجاحها في النهاية على عملية أخرى، ليس للمخرج فيها أي تدخل، وهي تحميض الفيلم الذي تم تصويره في المعمل لتظهر نتائج عمل كل هذا الفريق في شكل شريط الفيلم المبدئي، أو ما يسميه السينمائيون الإنتاج اليومي لكي يطمئن فريق العمل على جودة العمل الذي تم إنجازه.

لذلك فإن المخرج هو الشخص الذى يملك حرية التصرف ويلعب دوراً مؤثراً فى عملية إبداع الفيلم، وتكوينه بشكل نهائى بقيادته لكل فريق العمل لتنفيذ السيناريو المكتوب وتحويله إلى فيلم سينمائى يمكن مشاهدته.^(١)

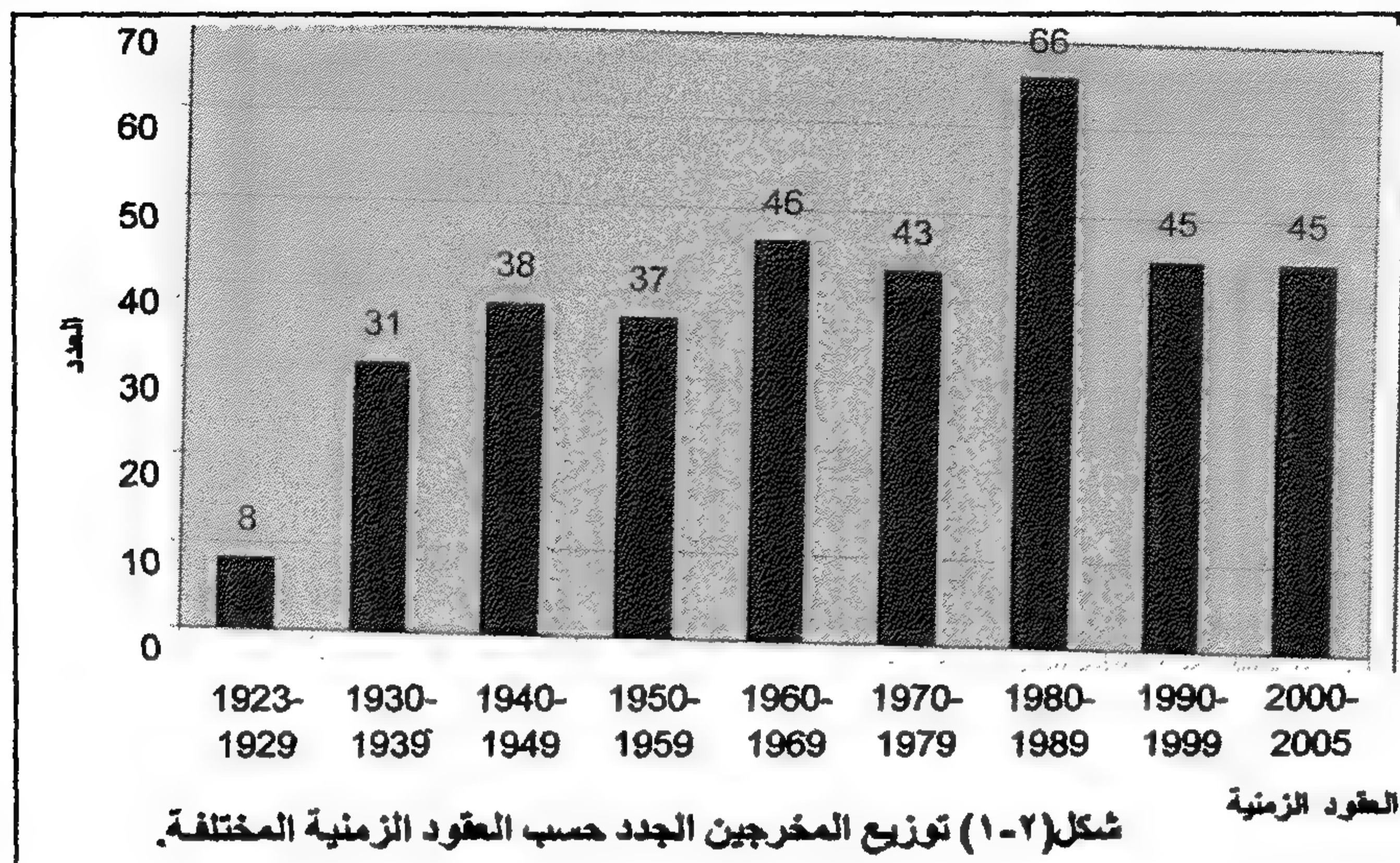
ونظراً لكون عملية الإخراج لا تتم بشكل متوال، بل تتداخل مع العناصر الأخرى بشكل مرحلى يسير حسب سير عملية التصوير أو رؤية المخرج نفسه لإنجاز العمل، حيث تبدأ علاقة التداخل بين المخرج والعناصر الأخرى للعملية الإنتاجية للفيلم منذ مرحلة إيجاد السيناريو مروراً بمساعدة الإخراج ومدير التصوير، والمونتير ومهندس الصوت ومهندس المناظر، حتى الوصول إلى المرحلة النهائية، وهى خروج النسخة الأصلية الأولى والنهائية من المعمل.

ووفقاً لفيلموجرافية الدراسة فقد قام بإخراج الأفلام المصرية البالغ عددها ٣٠٢٣ فيلماً عدد ٣٥٩ مخرجاً. يأتى فى الرتبة الأولى نيازى مصطفى بإخراجه ١٠٨ أفلام بنسبة ٣,٥ %، يليه فى المرتبة الثانية كل من حسن الإمام وحسن الصيفى بإخراج كل منهما ٩١ فيلماً بنسبة ٣ % لكل منهما، وفى المرتبة الثالثة يأتى حسام الدين مصطفى بإخراجه ٨٩ فيلماً بنسبة ٣ % تقريباً راجع ملحق (٨) الخاص بالتوزيع التراكمى لإنتاجية المخرجين.

وتبين من الفيلموجرافية وجود ٣٠٠١ فيلماً كان لكل فيلم منها مخرج واحد، و ١٤ فيلماً كان لكل واحد منها مخرجان، و ٧ أفلام اشترك فى إخراج كل واحد منها ثلاثة مخرجين، وفيلم واحد قام بإخراجه خمسة مخرجين وهو فيلم "سنة أولى حب" الذى عرض عام ١٩٧٦ وأخرجه كل من (صلاح أبو سيف، عاطف سالم، نيازى مصطفى، حلمى رفلة، كمال الشيخ) ويعد بيان الإخراج هو البيان الوحيد الذى تم تسجيله بالكامل لكل الأفلام المثبتة فى فيلموجرافية الدراسة.

(١) المصدر نفسه. ص ٢٤٧

ويوضح الشكل التالى (١-٢) توزيع المخرجين الجدد موزعين حسب العقود الزمنية المختلفة.



ويتضح من الشكل السابق ما يلى:

(١) شهد عقد الثمانينيات أكبر عدد من المخرجين الجدد حيث قدم ٦٦ مخرجاً أفلامهم الأولى خلال هذا العقد.

(٢) جاء عقد الستينيات فى المرتبة الثانية حيث قدم ٤٦ مخرجاً أفلامهم الأولى خلاله، تلاه عقدى التسعينيات والألفية حيث قدم ٤٥ مخرجاً فى كل عقد أفلامهم الأولى على الرغم من تراجع عدد الأفلام المعروضة خلال العقدين بشكل كبير وهذه إحدى العلاقات العكسية القليلة فى الأفلام المصرية.

(٣) حدثت طفرة مهمة خلال الثلاثينيات فقد قدم ٣١ مخرجاً أفلامهم الأولى خلال العقد على الرغم من أن عدد الأفلام التى تم عرضها قد بلغ ٩٦ فيلماً، وهذا يدل على سرعة انتشار هذا الفن الجديد وزيادة عدد العاملين فيه، وإن كان معظمهم من اليهود والأجانب المتمصرين فى ذلك الوقت.

٤) شهدت الأربعينيات طفرة هائلة فى عدد الأفلام، وعلى الرغم من ذلك، فلم يقدم سوى ٣٨ مخرجًا جديدًا أفلامهم الأولى نتيجة وجود شبه حالة من الثبات نتيجة العدد الكبير من المخرجين الجدد خلال الثلاثينيات.

التصوير:

يعرف معجم الفن السينمائى مدير التصوير السينمائى بأنه "هو المصور الأول، وهو المسئول عن توزيع الإضاءة واختيار زاوية التصوير، وحركة الكاميرا أو الكاميرات، والإشراف على حركة الممثلين وتكوين المنظر، وتوجيه الإرشادات والتعليمات، التى من شأنها رفع القيمة الفنية والجمالية والتعبيرية للصورة، وهو يساعد فى تصميم المناظر عند تشييدها، بحيث تلائم التصوير الجيد، ويضع خطة شاملة للعمل تسير عليها وحدة التصوير".^(١)

ويلعب مدير التصوير دورًا محوريًا فى صناعة الفيلم، فالنص السينمائى المكتوب للفيلم لا يصبح فيلمًا إلا بعد أن يحوله مدير التصوير إلى صورة متحركة، تتضمن كل التفاصيل التى وضحها السيناريو من رؤية مدير التصوير وإبداعه فى تنفيذها لتتكون صورة متحركة للمشهد تستطيع أن تبهر المتلقى.

ونظرًا لطبيعة صناعة الفيلم المركبة، التى لا تتم إلا بتعاون جميع الفئات المشتركة فى هذه الصناعة، فإن مدير التصوير لا يعمل بمنأى عن باقى فريق العمل، وإنما يتعاون مع جميع العناصر المشاركة فى صنع الفيلم بدءًا من كاتب السيناريو بحيث يشرح له طبيعة العمل والبيئة التى تدور فيها الأحداث والمشاهد والمناظر التى يتضمنها السيناريو وتقطع اللقطات، ويتم التشاور بينهم فى كل تفاصيل السيناريو حتى يلم مدير التصوير برؤية ووجهة نظر كاتب السيناريو مما يساعده على وضع التصور النهائى للعمل أثناء التصوير.

(١) سعيد شيمى. تاريخ التصوير ... مصدر سابق. ص ٥٠

كما يتعاون مدير التصوير مع إدارة الإنتاج نظراً للطبيعة الاقتصادية لصناعة الفيلم، حيث يتم خلالها تحديد ساعات العمل وعدد أيام التصوير والأدوات التكنيكية المطلوبة والعمالة الفنية؛ حتى يتمكن المنتج المنفذ من توفيرها في الوقت المناسب. بالإضافة إلى التعاون مع الفنانين الآخرين المشاركين في صناعة الفيلم، مثل مهندس الديكور وذلك بشرح وجهة نظره في التحايل الذي يمكن أن يتم في ديكورات الفيلم بطريقة اقتصادية فنية تتفق وطبيعة الألوان المناسبة للتصوير.^(١)

أما المخرج فالعلاقة بينه وبين مدير التصوير أهم علاقة فنية في الفيلم، نظراً للدور الكبير والقيمة الفنية والتقنية التي يمثلها مدير التصوير للمخرج باعتبار أن كل العناصر الأخرى يتم إعدادها للبدء في التصوير، ويشترك مدير التصوير مع المخرج في التخطيط للشكل الذي ستظهر به الصورة على الشاشة، وفي الغالب يتناقشان في النواحي الفنية مثل اختيار أماكن التصوير المناسبة للتصوير الخارجى أو البديلة لديكورات البلاتوهات في الأماكن الحقيقية، وتحديد اللقطات وتقطيعها وزوايا تصويرها، والإضاءة المناسبة وحركة الممثلين وحركة الكاميرا حتى يصلوا في النهاية إلى أفضل الطرق لتحويل المشهد الفيلمي من الشكل الورقى إلى الشكل المرئى.

فالبناء البصرى للصورة عمل مشترك بين المخرج ومدير التصوير الذى يقوم بابتكار الصورة حسب موهبته وثقافته السينمائية، وباستخدام أدواته حتى يحقق الهدف المرجو منه بخروج الفيلم فى أبهى صورة.^(٢)

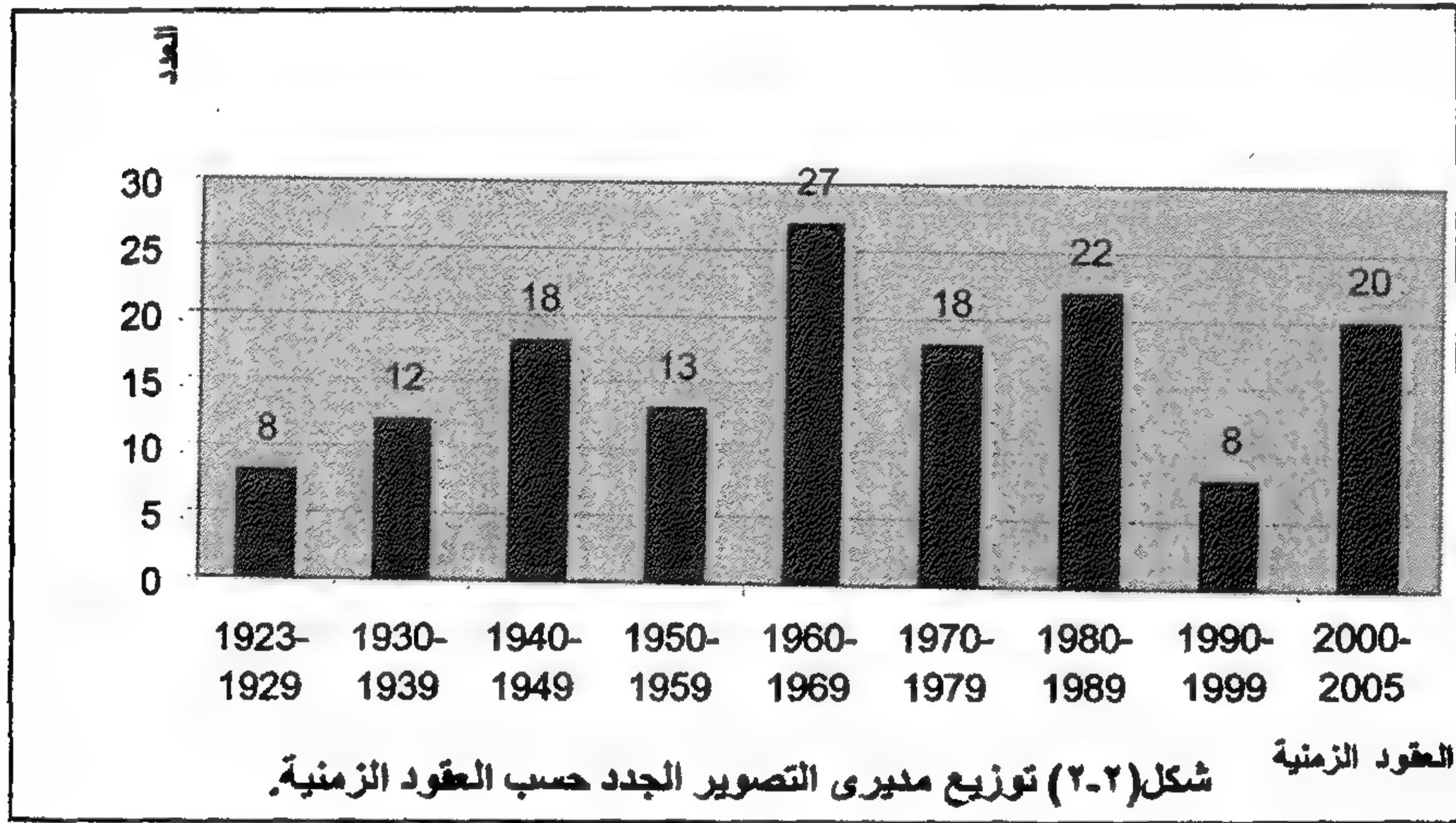
ووفقاً لفيلموجرافية الدراسة عرفت الأفلام المصرية ١٤٥ مدير تصوير فى الفترة من عام ١٩٢٣ وحتى عام ٢٠٠٥ شاركوا فى تصوير أفلام الفيلموجرافية، يأتى وحيد فريد فى الرتبة الأولى حيث عمل مدير تصوير فى ١٧٢ فيلماً من الأفلام المعروضة، يليه فى الرتبة الثانية عبد الحليم نصر الذى عمل مدير تصوير

(١) المصدر نفسه. ص ٥١

(٢) سعيد شيمى. تجربتى مع الصورة السينمائية؛ الجزء الأول . - القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤. ص ١٢

فى ١٣٠ فىلماً، فى حىن اءئل مءموء نصر الرءبة الءالءة ءىء عمل مءىر ءصوىر فى ١٢٦ فىلماً راءع ملءق(٩) الءاص بالءوزىع الءراكمى لإءءاجىة مءىرى الءصوىر.

وءبىن من الفىلموءجرافىة أن إءمالى عءء الأفلام ٣٠٢٣ فىلماً، المءبء له مءىر ءصوىر ٣٠١١ فىلماً، وىوءء ١٢ فىلماً لم ىءون أمامها اسم مءىر الءصوىر، فى حىن بلع عءء الأفلام الءى صورها مءىرو الءصوىر وفقاً لإءءاجىءهم ٣١٥٦ فىلماً أى بزىاءة وءمىة مقدارها ١٤٥ فىلماً عن الرقم الأصلى للأفلام المءون لها أسماء مءىرى الءصوىر وهو ٣٠١١، ءاءء هءه الزىاءة نءىءة اشءراك أكءر من مءىر ءصوىر فى الفىلم الواحد، فءم اءءساب الفىلم فى قائمة كل مءىر ءصوىر، وبالءالى ىصءل لءىنا ١٤٥ فىلماً اشءرك فى ءصوىرها أكءر من مءىر ءصوىر واءء فى ءارىء الأفلام المءرىة. وىوضء الشكل الءالى (٢-٢) ءوزىع مءىرى الءصوىر الءءء ءسب العقوء الزمنىة المءءلفة.



وىءضء من الشكل السابىق ماىلى:

(١) عقد السءىنىاء هو العقد الذى شءء ءءول أكبر عءء من مءىرى الءصوىر الءءء ءىء ءءم ٢٧ مءىر ءصوىر أفلامهم الأولى ءلال هءا العقد.

(٢) جاء عقد الثمانينيات فى الرتبة الثانية حيث قدم ٢٢ مدير تصوير أفلامهم الأولى، تلاه عقد الألفية بعدد ٢٠ مدير تصوير.

(٣) خلال التسعينيات حدث هبوط كبير فى منحى مديرى التصوير الجدد فلم يقدم سوى ٨ مديرين تصوير فقط خلال العقد أفلامهم.

(٤) تأرجحت باقى العقود بين صعود وهبوط وإن كانت بمعدلات قريبة خلال الأربعينيات والخمسينيات والسبعينيات.

أما الأفلام التى لم يدون لها بيان مدير تصوير فبياناتها مثبتة فى الملحق رقم (١٥).

المونتاج. Montage:

المونتاج Montage كلمة فرنسية تعنى وصل اللقطات، أما فن المونتاج أو عملية المونتاج السينمائى فتعنى ربط شريحة فيلمية بشريحة فيلمية أخرى، أى التقطيع والتوصيل والتجميع للقطات المصورة لتركيب جزئيات الفيلم وتجميعها من حيث تكوين الأفكار والمعانى والأحاسيس والإيقاع والحركة والوحدة الفنية للفيلم السينمائى وفقاً لتسلسلها المنطقى والطبيعى الموجود فى سيناريو الفيلم.^(١)

وبمنظور آخر فإن المونتاج يعنى اختيار الصورة وتركيبها، وكذلك الأحداث المصاحبة لها أو المضافة إليها، فى تتابع وترابط حسب السياق المعد والتأثير المطلوب، وترتب اللقطات بحيث توحى بفكرة مخالفة للأفكار التى توحى بها هذه اللقطات منفردة بمعنى تركيب اللقطات ودمجها فى بعضها بعضاً للإيحاء بمعنى ومضمون غير المعنى الظاهر.^(٢)

يعد مونتاج الفيلم السينمائى هو العنصر الفاصل فى الفيلم فتركيب لقطات الفيلم كما قال "فيزفولد بدوفكين" يمثل العلاقة الخلاقة فى الحقيقة السينمائية، وأن الطبيعة تمدنا بالمادة الخام التى يعتمد عليها التركيب، فالكلمة مثل اللقطة ليس لها

(١) على أبو شادى. سحر السينما. مصدر سابق. ص ١٦٣

(٢) محمد شبل الكومى. مصدر سابق. ص ٢٣١

معنى بمفردها ولكن يظهر معناها خلال اللقطات الأخرى أى من اللقطة التى قبلها واللقطة التى تليها حتى تصبح اللقطات بناءً كاملاً له معنى مثل الجملة أو الفقرة المكتوبة.^(١)

ويقول سيرجى آيزنشتين عن المونتاج " فى حين يكتفى الفيلم العادى بتوجيه العواطف، نجد أن المونتاج الفكرى يعطينا الفرصة لتوجيه عملية التفكير كلها". ويقول جودار "أنا أعيد إخراج أفلامى فى غرفة المونتاج ففى هذه الغرفة يمكن أن يتغير كل شىء بإعادة التركيب والتوليف والحذف والإضافة". كما يقول حسين عفيفى "إن المونتاج هو فن بناء الفيلم، فلقطة بعد لقطة يبني المشهد ومشهد تلو مشهد يتكون الفيلم".^(٢)

ومما يؤكد على أهمية المونتاج أن عناصر الفن السينمائى الخمسة يؤثر المونتاج فى عنصرين منها هذه العناصر هى:

(١) التكوين Composition

(٢) زاوية الكاميرا Camera angle

(٣) اللقطة الكبيرة Close – up

(٤) القطع Cutting

(٥) الاستمرارية Continuity

المونتاج يستأثر بالعنصرين الأخيرين وهما القطع والاستمرارية، فيستخدم القطع للوصل بين اللقطات، والاستمرارية لمتابعة ومواصلة لقطات متتابعة بترتيب ما حسب تقطيع المنظر أو المشهد. لأنه ثم فارق بين التقطيع الأولي للمشهد الذى يقوم به المخرج فى مرحلة الديكوباج قبل التصوير وبين المونتاج النهائى والتقطيع

(١) عادل منير. إيقاع ومونتاج الفيلم فى مصر . - القاهرة : المركز القومى للسينما، ١٩٩٦. ص ٧٠

(٢) هشام لاشين. حسين عفيفى؛ مهندس التوليف السينمائى . - القاهرة : صندوق التنمية الثقافية، ٢٠٠١.

الذى يتم فيه مهما كانت دقة المخرج، لأن المونتير قد يكون له رأى آخر فى تقطيع بعض اللقطات، يختلف فيه مع المخرج، ويمكن أن يضيف للفيلم ويساعد على جودته. (١)

وتستغرق عملية تقطيع اللقطات ووصلها وترتيبها وقتاً طويلاً يتوقف على عدد اللقطات التى صورت للفيلم وتنوعها واختلافها، وبالتالي يبدأ المونتير فى تجميع لقطات المناظر والمشاهد الكاملة وترتيبها ترتيباً مبدئياً، ثم يقوم بضبط إيقاع الفيلم بضبط إيقاع كل لقطة ومشهد على حدة. بالإضافة إلى ضبط الشريط الصوتى المصاحب للصورة، الخاص بالحوار والمؤثرات الخاصة والموسيقى التصويرية، حيث يقوم المونتير بضبطها جميعاً مع الصورة تمهيداً لعملية المزج الصوتى أو "المكساج". (٢)

ومما سبق يتضح أن المونتاج هو فن تركيب الأحداث وعمل السياق المناسب والتوقيت المناسب لكل جزئية من السيناريو، وصياغة الإيقاع العام للفيلم ككل حسب الضرورة الفنية والدرامية للأحداث.

● وظائف المونتاج:

يقوم المونتاج بعدة وظائف مهمة ومتداخلة نلخصها فيما يلى: (٣)

- (١) تغيير المنظر وفقاً لما يتطلبه السيناريو.
- (٢) الحذف والاختصار، وتعنى حذف اللقطات التى لا تضيف جديداً للبناء الدرامى للحدث.
- (٣) الانتقال حيث يصل إلى المونتير كم كبير من اللقطات، يجب عليه أن يختار أجودها وأفضلها من حيث الإضاءة وأداء الممثلين والعوامل الأخرى، التى تخدم التعبير الدرامى الصورى.

(١) صفاء الليثى. نادية شكرى سيدة الصحبة . - القاهرة : صندوق التنمية الثقافية، ٢٠٠٤. ص ١٢

(٢) سلوى بكير محمود رسمى. المونتاج الصياغة النهائية للفيلم السينمائى: دراسة تطبيقية . - القاهرة :

أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما، قسم المونتاج، ١٩٩٦. (دكتوراه غير منشورة) ص ٢١٠

(٣) على أبو شادى. سحر السينما. مصدر سابق. ص ١٦٩

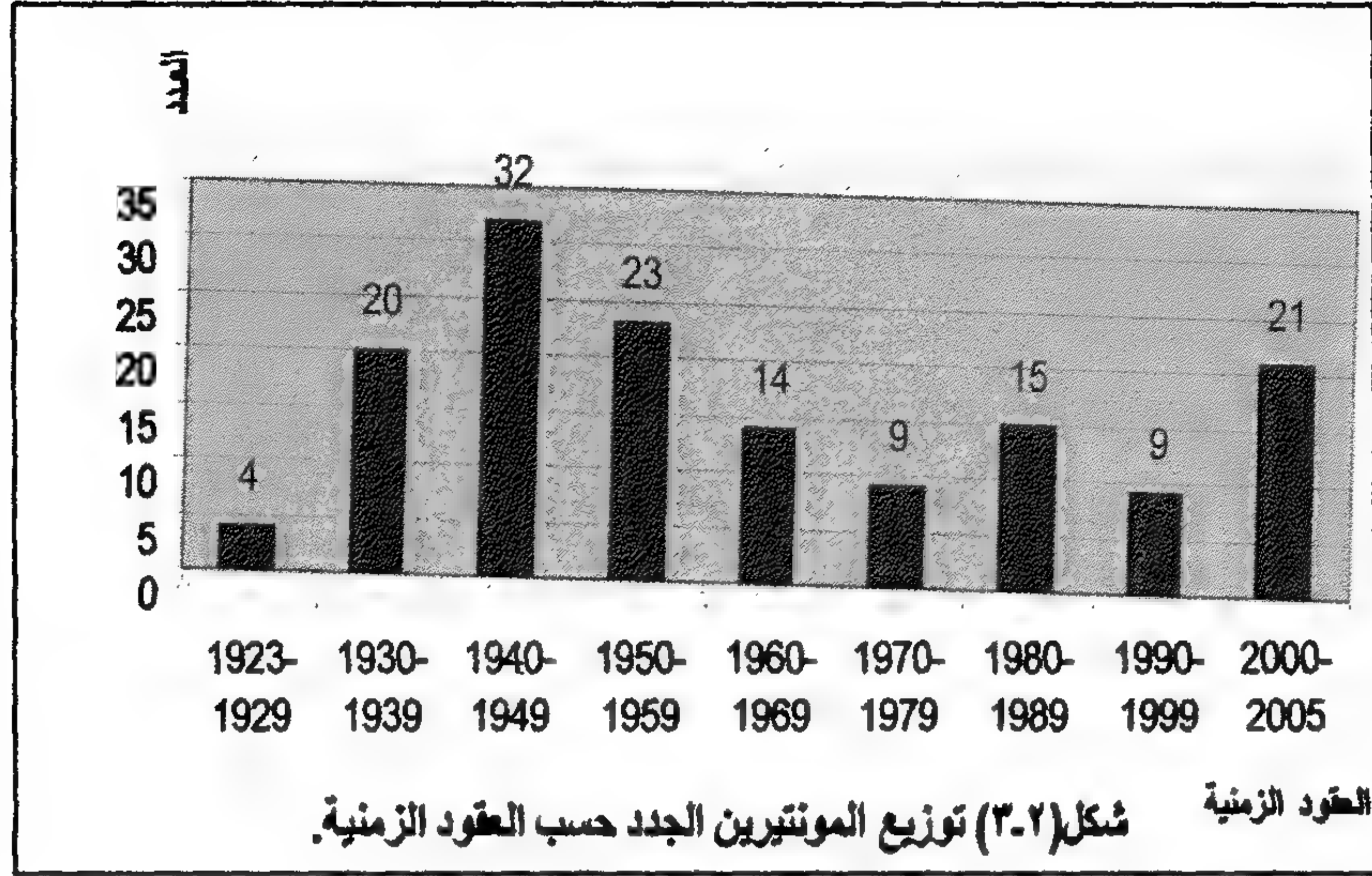
٤) تنويع وجهة النظر وتحديدتها وذلك لوضع المشاهد فى علاقة محددة مع الحدث الدرامى وسياق الفيلم ويجعله شريكاً فيه، وهى وجهة النظر الذاتية للمشاهد.

٥) القدرة على خلق صورة ذهنية ناتجة عن طريقة وصل اللقطات والمشاهد فيما بينها لتكوين أفكار جديدة.

ووفقاً لفيلموجرافية الدراسة عرفت الأفلام المصرية ١٤٧ مونتيراً فى الفترة من عام ١٩٢٣ حتى عام ٢٠٠٥ شاركوا فى عمل المونتاج لأفلام الفيلموجرافية، يأتى فكرى رستم فى الرتبة الأولى حيث عمل مونتيراً فى ٢٣٧ فيلاً من الأفلام المعروضة، يليه فى الرتبة الثانية عبد العزيز فخرى الذى عمل مونتيراً فى ١٧٦ فيلاً، فى حين احتلت رشيدة عبد السلام الرتبة الثالثة حيث عملت مونتيرة فى ١٧٣ فيلاً راجع ملحق (١٠) الخاص بالتوزيع التراكمى لإنتاجية المونتيرين.

وتبين من الفيلموجرافية أن إجمالى عدد الأفلام ٣٠٢٣ فيلاً، المثبت له المونتيير الخاص به ٢٨٦٤ فيلاً، ويوجد ١٥٥ فيلاً لم يدون أمامها اسم المونتيير لعدم إمكانية الحصول على البيان من مصدر موثوق فيه إلى جانب ٤ أفلام، هى فى الأصل عبارة عن مسرحيات تم تصويرها وعرضها عرضاً سينمائياً عاماً، وبالتالي لا يتم استخدام المونتاج فى مثل هذه الأفلام، فى حين بلغ عدد الأفلام التى أعدها المونتيرون وفقاً لإنتاجيتهم ٣٠١٧ فيلاً أى بزيادة وهمية مقدارها ١٥٣ فيلاً عن الرقم الأصلى للأفلام المدون لها مونتيير وهو ٢٨٦٤، جاءت هذه الزيادة نتيجة اشتراك أكثر من مونتيير فى الفيلم الواحد، فتم احتساب الفيلم فى قائمة كل مونتيير، وبالتالي يصبح لدينا ١٥٣ فيلاً اشترك فى عمل المونتاج لها أكثر من مونتيير واحد فى تاريخ الأفلام المصرية.

ويوضح الشكل التالي (٣-٢) توزيع المونتيرين الجدد حسب العقود الزمنية المختلفة.



ويتضح من الشكل السابق الآتى:

(١) جاء عقد الأربعينيات فى الرتبة الأولى حيث قدم ٣٢ مونتيراً أفلامهم الأولى خلال هذا العقد، وهو ما لم يتكرر فى أى عقد آخر على الرغم من الزيادة المطردة فى عدد الأفلام المنتجة والمعروضة سنوياً، وهو ما يفسر الزيادة الواضحة فى إنتاجية المونتيرين دون باقى الفئات المشتركة فى صناعة الفيلم، فقد حقق المونتيريون أعلى إنتاجية للفرد الواحد حيث عمل المونتير فكرى رستم فى ٢٣٧ فيلماً.

(٢) جاء عقد الخمسينيات فى الرتبة الثانية حيث قدم ٢٣ مونتيراً أعمالهم الأولى، تلاه عقد الألفية فى الرتبة الثالثة عندما قدم ٢١ مونتيراً جديداً أفلامهم الأولى خلال ستة أعوام فقط.

(٣) كالعادة شهد عقد الثلاثينيات طفرة كبيرة فى عدد العاملين فى مجال المونتاج عن عقد العشرينيات حيث قدم ٢٠ مونتيراً أفلامهم الأولى خلال هذا العقد.

٤) استمر منحى المونتيرين الجدد بين الصعود والهبوط فى الفترة ما بين عقد الستينيات حتى التسعينيات، فخلال أربعة عقود لم يقدم سوى ٤٧ مونتيراً جديداً أفلامهم الأولى، وهو دليل على سيطرة فئة قليلة على مجالى التصوير والمونتاج تحديداً فى صناعة الأفلام المصرية. أما الأفلام التى لم يدون لها بيان المونتاج فيوضحها الملحق (١٥).

إعداد النسخة النهائية للفيلم:

يمر الفيلم بالمراحل السابقة من صناعته للوصول إلى مرحلة التصنيع النهائى، وهى إعداد النسخة النهائية للفيلم أو كما يسميها السينمائيون "النسخة الإستاندارد" أو النسخة السالبة من الفيلم التى سيتم طباعة النسخ الموجبة الجاهزة للعرض منها، وإعداد هذه النسخة بمثابة خروج الفيلم إلى النور واتخاذ الشكل النهائى، الذى اتفق عليه المخرج مع مدير تصويره أثناء التصوير ومع المونتير أثناء مونتاج الفيلم.^(١)

فبعد الانتهاء من مونتاج الفيلم والاستقرار على اختيار اللقطات المناسبة ووصلها وتولييفها مع بعضها بعضاً، يمر الفيلم بخطوات أخرى نحو الاكتمال، وتتمثل فى قيام مهندس الصوت بوضع شريط الصوت، الذى يتضمن الحوار الذى يتناسب مع اللقطات التى تم اختيارها، وتجهيز الأشرطة الأخرى المصاحبة مثل الموسيقى التصويرية والمؤثرات الخاصة ويتم عمل دمج لهذه الأشرطة وضبطها جميعاً فى عملية يطلق عليها "المكساج" أى المزج الصوتى.^(٢)

عند هذه الحالة يصبح الفيلم جاهزاً للطبع حيث يبدأ المخرج وفريق العمل الفنى المشرف على الفيلم فى متابعة عملية طبع نسخ الفيلم النهائية وتحميلها، التى تتضمن النسخة الأصلية للفيلم "الماستر" وهى نسخة الفيلم السالبة والنسخ الموجبه التى سيتم توزيعها على دور العرض فى مرحلة عرض الفيلم وعددها حسب دور العرض المتفق عليها لعرض الفيلم.

(١) سلوى بكير محمود رسمى. مصدر سابق . ص ٢١١
(٢) هابى، برنارد لـ. الفيلم والمعمل، تأليف برنارد لـ. هابى؛ ترجمة عفت عبد العزيز كامل . - القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٠. ص ٧٠

المرحلة الثالثة: العرض والتوزيع:

عند الانتهاء من عملية إعداد النسخة النهائية للفيلم، يصبح الفيلم جاهزاً للعرض العام على الجمهور، وهنا تنتهى العملية الإنتاجية تماماً وتبدأ مرحلة الترويج والتوزيع للفيلم لجنى الأرباح وتحصيل ماتم إنفاقه على إنتاج الفيلم لإعادة دورة الإنتاج مرة أخرى، ففي أثناء إعداد الفيلم يقوم المنتج المنفذ بحجز دور العرض المناسبة لعرض الفيلم وتحديد سعر الفيلم والنسبة المتفق عليها بين دور العرض والمنتج وعدد أسابيع العرض.

كما يقوم المنتج المنفذ بالاتفاق على عملية توزيع الفيلم خارج مصر وتحديد الفترة الزمنية، والقيمة المادية المقابلة لشراء حق عرض الفيلم فى الخارج، وهى عملية صعبة يدخل فيها الفيلم المصرى فى منافسة شديدة مع أفلام دول أخرى، حيث تسيطر شركات معينة على سوق التوزيع الخارجى، وهذا العامل يؤثر تأثيراً مباشراً فى العملية الإنتاجية واستمراريتها.

أثناء عقد المنتج المنفذ لهذه الاتفاقيات لتسويق الفيلم فى الداخل والخارج يقوم باستخراج التصاريح الرقابية بعرض الفيلم لأن تصريح الرقابة بالموافقة على السيناريو – يكون هذا التصريح لمدة عام فقط – ينتهى بتحويل السيناريو من الشكل الورقى المكتوب إلى الشكل الفيلمي المرئى، وهو ما يتطلب إعادة عرض الفيلم على الرقابة مرة أخرى للموافقة على عرضه بعد مطابقته ومراجعته على السيناريو الذى وافقت عليه الرقابة سابقاً، وهنا قد يتعرض الفيلم لبعض المشكلات والعراقيل نعرض لها بالتفصيل فى جزئية الرقابة على الأفلام فى الفصل الخامس، ومن واقع فيلموجرافية الدراسة تم عرض عدد ٣٠٢٣ فيلماً مصرياً وتوزيعها فى الفترة من عام ١٩٢٣ حتى نهاية عام ٢٠٠٥.

وقد ارتبط عرض وتوزيع الأفلام المصرية بالعديد من القرارات والقوانين التي تنظم عملية عرض الأفلام على الجمهور في الداخل [التوزيع الداخلي] والخارج [التوزيع الخارجي] منها القانون رقم ٣٧٣ لسنة ١٩٥٦ الذي نص في مادته الأولى "على دور العرض السينمائي العامة في مصر أن تخصص في كل موسم فترة لا تقل عن أسبوع لعرض الأفلام المصرية ، وتقسم السنة بحكم هذه المادة إلى ثلاثة مواسم تبدأ في أول سبتمبر وأول يناير وأول مايو على التوالي" كما حدد الأفلام المصرية بأنها "الأفلام الناطقة باللغة العربية والمنتجة برأس مال مصري أو التي أسهم في إنتاجها رأس مال مصري بنسبة لا تقل عن ٥٠%". أما المادة السادسة فقد حددت أنه "لا يجوز الترخيص بتصدير أي فيلم مصري إلى الخارج إلا بعد موافقة لجنة تشكل بقرار من وزير الإرشاد القومي ورئاسة مدير عام مصلحة الفنون".^(١)

والقانون رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٥ الذي ألزم المنتجين والموزعين السينمائيين المصريين بإيداع نسخة مقاس ٣٥ مم من كل فيلم سينمائي لدى الإدارة العامة للمصنفات الفنية قبل الترخيص بالعرض أو التصدير للخارج.^(٢)

وقد ارتبطت شركات التوزيع بالأفلام منذ الثلاثينيات عندما تأسست أول وأهم شركة متخصصة في توزيع الأفلام فقط وهي "شركة منتخبات بهنا فيلم" عام ١٩٣٥ في الإسكندرية، وأسسها الإخوة إدوار وميشيل وجورج بهنا بالاشتراك مع إدوار خياط، وقد استمرت الشركة في توزيع الأفلام المصرية حتى عام ١٩٦٧ ووزعت حوالي ٢٢٠ فيلماً.^(٣)

وقد عرفت الأفلام المصرية شركات توزيع متعددة على مدى تاريخها منها "شركة شارل ليفشتر" أسسها شارل ليفشتر عام ١٩٣٩ واستمرت في العمل حتى عام ١٩٥٤ ووزعت حوالي ٤٧ فيلماً، ومن شركات الخمسينيات "شركة دولار

(١) على أبو شادي. وقائع السينما المصرية . - ط ٢ . - القاهرة : الهيئة ... ، ٢٠٠٤ . ص ١٦٣

(٢) المصدر نفسه . ص ٢٣٠

(٣) إلهامي حسن . تاريخ السينما في مصر . - القاهرة : صندوق التنمية الثقافية ، ١٩٩٥ . ص ٧٦

فيلم" أسسها إسماعيل الكردي وأولاده عام ١٩٥٢ ووزعت أكثر من ٦٨ فيلمًا، وشركة "الشرق للتوزيع" التي أسسها محمود شافعي وإمام شافعي وجان خوري عام ١٩٥٣ ووزعت حوالي ١٠٧ أفلام، وشركة "أفلام نهضة الشرق" أسسها بول مرديان، وشركة "أفلام إدوار خياط" أسسها إدوار خياط بعد انفصاله عن إخوان بهنا، وشركة "أفلام عبد الرحمن يزدي" أسسها عبد الرحمن يزدي، والشركة العامة لتوزيع وعرض الأفلام السينمائية، التي تولت توزيع أفلام القطاع العام وبعض أفلام القطاع الخاص، التي كانت تقدم لها الدعم المادي خلال سلف التوزيع في فترة الستينيات، وهي الشركة التي قامت بشراء شركتي "دولار فيلم" وشركة "الشرق للتوزيع" وهما أكبر شركتي توزيع في الستينيات من أجل السيطرة على سوق توزيع الفيلم المصري.^(١)

كما جمعت شركات بين الإنتاج والتوزيع السينمائي خلال عملها في الفن السينمائي مثل شركة "أفلام النيل" التي أسسها إخوان تلحمي، وشركة "نحاس فيلم" التي أسسها إدمون نحاس خلال الأربعينيات؛ وشركة "أفلام القاهرة" التي أسسها إبراهيم وردة، وشركة "أفلام أستوديو الأهرام" التي أسسها إفراموسى وآخرون، وشركة مصر للتمثيل والسينما، والمؤسسة المصرية العامة للسينما.

ولم يقتصر عمل هذه الشركات على توزيع الأفلام التي تنتجها فقط بل قامت بتوزيع العديد من الأفلام من إنتاج شركات أخرى خلال الفترة التي عملت فيها في هذا المجال.

وقد مرت عملية توزيع الأفلام المصرية بمراحل ازدهار خلال الثلاثينيات والأربعينيات ومراحل كساد خلال الفترات التالية، نتيجة تحكم عوامل كثيرة في عملية تسويق الفيلم المصري وتوزيعه، على الرغم من توفر المقومات الأساسية لصناعة الأفلام في فترة مبكرة خلال شركات الإنتاج ودور العرض وشركات التوزيع التي تأسست خلال الثلاثينيات.

(١) المصدر نفسه. ص ١٢٩: ١٦٥.

بالإضافة إلى ازدهار أنشطة التسويق المختلفة من تمويل وتوزيع وعرض وإعلان خلال الأربعينيات والخمسينيات، إلا أن تكرار الموضوعات نفسها والافتقار الفج من الأفلام الأجنبية وعدم الاهتمام بالمستوى الفني والموضوعي للأفلام، وزيادة إنتاج الأفلام الهزلية ضعيفة المستوى بهدف الربح السريع، قد ساعد على تقلص توزيع الفيلم المصري تدريجياً، وظهور عوامل أخرى أثرت تأثيراً مباشراً في الفيلم المصري، منها: ظهور التليفزيون في بداية الستينيات وانتشاره السريع خلال السبعينيات، وزيادة عدد القنوات الفضائية المتخصصة في عرض الأفلام العربية، وخصوصاً المصرية منها بكثافة مع استمرار ضعف الفيلم المصري من الناحيتين الفنية والموضوعية؛ نتيجة عدم تحديث الآلات المستخدمة في إنتاج الأفلام والمعامل والأستوديوهات وتكرار الموضوعات نفسها، وعدم قدرة الفيلم المصري على فتح أسواق توزيع جديدة تمكنه من المنافسة على المستوى الدولي.^(١)

الخلاصة:

يمكن أن نستخلص من دراسة صناعة الأفلام وفئات المستفيدين ومؤسسات البحث العلمي المهمة والمستفيدة من الأفلام النتائج والنقاط التالية:

- يمر الفيلم بمراحل ثلاث قبل ظهوره وعرضه للجمهور عرضاً عاماً هي مرحلة الإعداد والتحضير والتجهيز ثم مرحلة التنفيذ وأخيراً مرحلة العرض والتوزيع.
- يلعب التمويل دوراً مؤثراً في صناعة الفيلم وعندما يتوافر التمويل الجيد للفيلم تكون النتيجة فيلماً جيد المستوى من الناحيتين الفنية والموضوعية.

(١) عبد الحميد عباس عبد الحميد السيد. تسويق الأفلام المصرية محلياً وعالمياً وقياس تكاليف تسويقها لأغراض الكفاية. - القاهرة : أكاديمية الفنون، المعهد العالي للسينما، قسم الإنتاج، ١٩٨٨. (دكتوراه غير منشورة) ص ٢٣٠ - ٢٣٣

- تتنوع المصادر التى يمكن الاعتماد عليها فى الحصول على أفكار جيدة تصلح للتحويل إلى سيناريوهات أفلام.
- المخرج ومدير التصوير والمونتير وكاتب السيناريو والمنتج يمثلون الركيزة الأساسية لصناعة الفيلم.
- تحتاج صناعة الأفلام إلى توفير الكوادر الإدارية القادرة على إدارة العملية الإنتاجية بكفاءة ومرونة.
- تلعب الحملات الدعائية المصاحبة للفيلم دورًا بارزًا فى الترويج له من أجل جذب الجماهير وزيادة الإقبال على مشاهدته.
- يعد الموزع من الشخصيات المؤثرة فى عملية صناعة الأفلام، خصوصًا فى حالة عدم توافر الميزانية المادية اللازمة للإنتاج، حيث يسهم فى عملية الإنتاج خلال سلف التوزيع التى يقدمها للمنتج أثناء إعداد الفيلم.
- تعد صناعة الأفلام من الصناعات التى يمكن الاعتماد عليها فى زيادة الدخل القومى إذا ما أحسن استغلالها وتوفير الإمكانيات المادية والفنية والإدارية اللازمة لها.

الفصل الثالث

الضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية

تمهيد:

يعد الضبط البليوجرافى المحور الأول من محاور الدراسة الثلاثة، ويتناول هذا الفصل دراسة الضبط البليوجرافى للأفلام خلال موضوعين رئيسيين هما: جهود الضبط البليوجرافى السابقة خلال عرض البيانات التعريفية التى استخدمها القائمون على هذه البليوجرافيات، والبطاقة المستخدمة وتحليل البيانات المستخدمة فيها، ومن هم القائمون بإعداد هذه البليوجرافيات، والفترات الزمنية التى غطتها بليوجرافياتهم، وظروف إعدادها، والتحليل الكمى لها ومقارنتها مع بعضها بعضا.

أما الموضوع الثانى؛ فهو بليوجرافية الدراسة التى أعدها الباحث بنفسه والحاجة التى دعت إلى إعدادها، وحدودها، والمصادر التى اعتمد عليها الباحث أثناء إعدادها، وكيفية بنائها وتكوينها وتنفيذها والوسيط المستخدم، الذى أتيت عليه البليوجرافية، أما الدراسة البليوجرافية فسوف يتم معالجتها ودراستها فى الفصل التالى.

جهود الضبط البليوجرافى السابقة:

لم تكن البليوجرافية التى أعدها الباحث لهذه الدراسة المحاولة الأولى لضبط الأفلام، وإنما سبقتها محاولات أخرى، غلب عليها تسجيل قوائم بعناوين الأفلام المعروضة والمنتجة فى فترة زمنية محددة والتعليق عليها أو تحليلها، مع تسجيل لبعض البيانات المنقوصة والمغلوبة والمتناقضة مع بعضها بعضا.

كما أن محاولة الدولة لضبط الأفلام وتوثيقها لكونها تراثا ثقافيا وأدبيا يجب الحفاظ عليه لم تكتمل فى كل مرة كان يتخذ فيها قرار بهذا الشأن، وما دفع الباحث إلى إعداد بليوجرافية خاصة بالدراسة، هو عدم توافر المواصفات اللازمة فى أى من هذه المحاولات وشمولها بحيث يمكن الاعتماد عليها أو تعديلها لعمل الدراسة

الببليومترية المطلوبة على الأفلام، وسوف يتضح صدق هذا الرأي عندما أعرض هذه الجهود أولاً لتوثيقها، وثانياً اعترافاً بجهود من سبقنى على طريق ضبط الأفلام المصرية وتوثيقها حتى إن كانت محاولاتهم تنقصها عوامل كثيرة بحكم عدم تخصصهم فى العمل الببليوجرافى، على أمل بناء أرشيف مصرى كامل وموثق للأفلام المصرية بأنواعها المختلفة.

بيانات تعريفية:

هل يوجد ضبط حقيقى للأفلام الروائية المصرية ؟ كان هذا السؤال ملخاً عند إعداد خطة هذه الدراسة، لكون الضبط يمثل عصب هذه الدراسة ولم يملك الباحث أن يجيب بنعم أو بلا، كانت الإجابة تحتاج إقامة الدليل عليها، لذا دأب الباحث على البحث عن الجهود والمحاولات التى قام بها المهتمون بالأفلام، حتى إن كانت محاولات بسيطة، أولاً لحصرها؛ وثانياً لتحليلها وتقويمها؛ وثالثاً للاسترشاد بها وبما تتضمنه من معلومات عن الأفلام حتى إن كانت بسيطة. وكانت نتيجة هذا البحث حصر ثلاث عشرة محاولة يمكن الوقوف عندها لضبط الأفلام، وإن كان مصطلح الضبط هنا يكاد يكون غير ملائم ويمكن أن نسميها تجميعات أو قوائم للأفلام فى فترات زمنية معينة، هذه المحاولات وفقاً لتسلسلها الزمنى هى:

قائمة جاك باسكال (١٩٤٨):

وردت هذه القائمة ضمن كتاب جاك باسكال "الدليل السينمائى للشرق الأوسط وشمال أفريقيا"^(١) وتضمن هذا الدليل بياناً بالعروض السينمائية الأولى للأفلام فى مصر والشرق الأوسط وشمال أفريقيا وكان باسكال يصدر هذا الدليل كل عامين بدءاً من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٥٤ مع تحديث القائمة بإضافة أفلام العاميين إلى القائمة الخاصة بكل دولة.

(١) جاك باسكال. الدليل السينمائى للشرق الأوسط وشمال أفريقيا . - ط ٤ . - القاهرة : جاك باسكال،

الدليل السنوى للأفلام المصرية (١٩٥٣):

ظهر أول إصدار من هذا الدليل عام ١٩٥٣ بعنوان "دليل السينما المصرية لموسم ١٩٥٢/١٩٥٣"^(١) ثم تلاه إصداران آخران بعنوان "دليل الأفلام المصرية" عامى ١٩٥٦^(٢)، و ١٩٦٣^(٣). أشرف على إعداد هذه الأدلة فريد المزاوى سكرتير المركز الكاثوليكي المصرى للسينما فى ذلك الوقت، فى محاولة لعمل أرشيف خاص بالمركز يتضمن بيانات عن الأفلام مع تحليل لها واختيار أفضلها للاشتراك فى المسابقة السنوية للأفلام، التى يشرف عليها المركز لمنح جوائز لأفضل الأفلام خلال كل موسم، وقد كانت هذه الأدلة بمثابة تجميع للنشرات السنوية التى كانت تصدر عن أفلام كل موسم سينمائى منذ تأسيس المركز الكاثوليكي فى عام ١٩٤٩، مع إضافة الأفلام التى يتم تجميع بياناتها، وقد عرضت فى الفترة السابقة على تأسيس المركز.^(٤)

قائمة حسن إمام عمر (١٩٥٩):

نشرت هذه القائمة ضمن كتابه "الفيلم العربى" الذى صدر عام ١٩٥٩، عن دار التحرير للطبع والنشر وتتضمن حصراً للأفلام المصرية خلال الفترة من عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٥٩.

(١) فريد المزاوى. دليل الأفلام المصرية ١٩٥٢/١٩٥٣. - القاهرة: المركز الكاثوليكي المصرى للسينما، ١٩٥٣.

(٢) فريد المزاوى. دليل الأفلام المصرية ١٩٥٣/١٩٥٥. - القاهرة: المركز الكاثوليكي المصرى للسينما، ١٩٥٦.

(٣) فريد المزاوى. دليل الأفلام المصرية ١٩٥٥/١٩٦٢. - القاهرة: المركز الكاثوليكي المصرى للسينما، ١٩٦٣.

(٤) ناجى فوزى. المركز الكاثوليكي ... مصدر سابق. ص ١٢١ - ١٧٤

السينما المصرية فى موسم [١١ جزءًا] (١٩٦٧):

قدم هذا الدليل عبد المنعم سعد وصدر منه ١١ جزءًا عن الأفلام الجديدة التى لم يسجلها فريد المزاوى، وذلك فى الفترة من عام ١٩٦٧ حتى عام ١٩٧٧. وهو كتاب سنوى يقدم الأفلام التى تم عرضها خلال العام السابق على نشر الكتاب مع تحليل نقدى لها على مستويين، المستوى الأول من ناحية المضمون الاجتماعى، المستوى الثانى من ناحية الشكل العام.

قائمة يوسف سلامة وعياد عبد السيد (١٩٦٨):

هذه القائمة غير منشورة وقد قدمت إلى الأرشيف القومى للفيلم عندما صدر القرار الوزارى رقم ١٢٩ بتاريخ ١٩٧٠/٥/٤ بتأسيسه. ولا تتوافر بيانات عنها لتعذر الحصول عليها.

الدليل السنوى لمركز الثقافة السينمائية (١٩٧٠):

أصدر هذا الدليل مركز الثقافة السينمائية التابع للمركز القومى للسينما تحت إشراف أحمد الحضرى بدءًا من عام ١٩٧٠، ومازال يصدر حتى الآن، ويقدم حصراً بالأفلام المصرية خلال عام أو موسم سينمائى كامل، وهو عبارة عن بيانات الفيلم وملخص للقصة، وضم الدليل إلى جانب الأفلام الروائية الطويلة، الأفلام القصيرة والتسجيلية والأفلام الأجنبية، ويخصص أجزاء من الكتاب عن المواهب المفقودة والجديدة، وأسابيع الأفلام ونوادر وجمعيات السينما، والإصدارات الجديدة من الكتب فى مجال السينما.

دليل شركة مصر للتوزيع ودور العرض (١٩٧٨):

أصدرت الشركة هذا الدليل الذى أشرف على إعداده منير محمد إبراهيم، الذى قدم حصراً للأفلام المصرية من عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٧٧.

صندوق دعم السينما (١٩٨٣):

أصدر صندوق دعم السينما عام ١٩٨٣ قائمة شركة مصر للتوزيع ودور العرض مضافاً إليها أفلام الفترة من عام ١٩٧٨ حتى عام ١٩٨٢، واستمر فى تقديم بانوراما سنوية للأفلام الروائية حتى عام ١٩٨٧.

صندوق التنمية الثقافية (١٩٨٨):

تولى صندوق التنمية الثقافية إصدار بانوراما للأفلام المصرية بدءاً من عام ١٩٨٨ ومازالت تصدر تحت عنوان بانوراما السينما المصرية، صدر منها (١٨) عددًا من عام ١٩٨٨ حتى ٢٠٠٥ وتتضمن حصراً كاملاً للأفلام السينمائية المصرية التى عرضت خلال عام وتقدم البيانات التالية عن الفيلم (اسم الفيلم، والمخرج، والقصة والسيناريو والحوار، والتصوير، والمونتاج، والموسيقى التصويرية، والديكور، وشركة الإنتاج، وشركة التوزيع، والممثلين، وتاريخ العرض الأول، ومدة العرض) بالإضافة إلى ملخص لموضوع الفيلم باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية، واقتصرت البانوراما على الأفلام السينمائية فقط حتى العدد الصادر فى عام ١٩٩٦، وأضيفت الأفلام التسجيلية إلى البانوراما بدءاً من العدد الصادر عام ١٩٩٧ وحتى الآن، وغالباً ما تصدر البانوراما أثناء انعقاد المهرجان القومى للأفلام الروائية والتسجيلية الذى ينظمه صندوق التنمية الثقافية كل عام.

أرشيف سمير فريد الخاص (١٩٨٥):

يقوم سمير فريد بإعداد أرشيف خاص للأفلام المصرية منذ عام ١٩٦٥ حتى الآن، هذا الأرشيف مازال حتى اليوم غير منشور ويعتبره صاحبه نواة لموسوعة متكاملة عن تاريخ السينما المصرية، ويقوم بتجميع بياناته وفقاً لاستمارة جمع بيانات وضعها سمير فريد بنفسه وفقاً للبيانات التي يرغب في تسجيلها، هذه الاستمارة تم تطويرها في مراحل ثلاث آخرها عام ١٩٨٥، وتتضمن ٦٣ بياناً عن الفيلم، مع العلم بأن بيانات الأفلام بدءاً من عام ١٩٦٥ قام سمير فريد بتجميعها بنفسه دون الرجوع إلى محاولات سابقة مع قيامه بتصويب الأخطاء التي وردت في المحاولات السابقة التي اعتمد عليها لحصر الأفلام في الفترة من عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٦٤، وإن كان قد اعتمد على قائمة فريد المزاول بشكل رئيسي.^(١)

موسوعة الأفلام العربية (١٩٩٤):

صدرت هذه الموسوعة عام ١٩٩٤ عن الناشر: بيت المعرفة، وهي من إعداد كل من منى البنداري، ومحمود قاسم، ويعقوب وهبي. وتتضمن حصراً للأفلام المصرية من عام ١٩٢٧ حتى ١٩٩٤، والأفلام التي أنتجتها الدول العربية منذ بداية النشاط السينمائي في هذه الدول حتى عام ١٩٩٤.

قائمة مجلة "عالم الكتاب" (١٩٩٧):

نشرت هذه القائمة في العدد رقم ٥٦ من المجلة التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب في عام ١٩٩٧ بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على ظهور السينما، وتتضمن حصراً فيلموجرافياً للأفلام الروائية المصرية في الفترة

(١) مقابلة شخصية مع سمير فريد بتاريخ ٢٠٠٦/٣/٦ بالمجلس الأعلى للثقافة.

من عام ١٩٦٨ حتى عام ١٩٩٣ وقد نشرت على شكل بطاقة فهرسة لكل فيلم مرتبة ترتيبًا هجائيًا، بالإضافة إلى كشف عناوين الأفلام مرتب ترتيبًا زمنيًا ثم هجائيًا داخل كل سنة، وهي المحاولة الأولى التي تتم بإشراف متخصصين في العمل الببليوجرافى من قسم المكتبات والوثائق والمعلومات بجامعة القاهرة.

دليل الأفلام فى القرن العشرين فى مصر والعالم العربى (٢٠٠٢):

صدر هذا الدليل عن مكتبة مدبولى عام ٢٠٠٢ وهو من إعداد محمود قاسم وآخرين، ويعد بمثابة إعادة إصدار لموسوعة الأفلام العربية الصادرة عام ١٩٩٤. مع إضافة الأفلام حتى عام ٢٠٠٠. مع تغيير المسمى من موسوعة إلى دليل دون إلمام بالفرق بينهما عند أهل التخصص. كما أعيد إصدار الدليل نفسه مرة أخرى عام ٢٠٠٧ تحت عنوان "موسوعة الأفلام الروائية فى مصر والعالم العربى" على جزئين مع تغيير ترتيب الأفلام من الترتيب الزمنى بالسنوات إلى الترتيب الهجائى.

القائمون على العمل الببليوجرافى:

تبين أن القائمين على العمل الببليوجرافى فى معظم القوائم التى أشرت إليها من المهتمين بالسينما أو المشتغلين بالنقد السينمائى، وبالتالى لهم اهتمام خاص بالأفلام، فإذا استثنينا جاك باسكال بوصفه ناشرًا، ومصطفى حسام الدين باعتباره أستاذًا جامعيًا متخصصًا فى مجال المكتبات والمعلومات، نجد أن الباقين ممن يعملون فى النقد السينمائى أو قريبين من السينما بشكل عام، ففريد المزاوى سكرتير المركز الكاثوليكي المصرى للسينما وكتب عن السينما كناقد ومؤرخ، وحسن إمام عمر مؤرخ سينمائى، أما عبد المنعم سعد ويوسف سلامة، وسمير فريد، ومحمود قاسم، ومنى البندارى، ويعقوب وهبى، وأحمد الحضرى؛ فهم نقاد سينمائيون بالدرجة الأولى ومنطقى أن يهتموا بالأفلام ويكتبوا عنها.

وإن كانوا جميعاً غير متخصصين في العمل الفيلموغرافى أو الببليوجرافى إن صح التعبير، وبالتالي فوجود أخطاء منهجية فى الأعمال التى قدموها شىء طبيعى، وإن كانت جهودهم مشكورة، ولكنها دائماً تحتاج إلى إعادة بحث ودراسة، والباحث لا ينكر إقادته من هذه البيانات، التى ورت فى قوائمهم، ولكنها كانت تتطلب التدخل لتصويب ما بها من أخطاء أو لإعادة جدولتها فى الأماكن الصحيحة لها، خصوصاً أن التضارب بينها كان سمة واضحة فى كل القوائم، لذلك اعتبرها الباحث مصادر للبيانات الأولية المجردة عن الأفلام، مع خضوعها للمراجعة والبحث والتدقيق حتى يتم تسجيل البيان الصحيح عن الفيلم فى فيلموجرافية الدراسة.

الفترة الزمنية التى تغطيها الببليوجرافيات:

عندما نشرع بالعمل فى إعداد حصر شامل أو ضبط ببليوجرافى فى موضوع معين أو مجال معين، يصبح للحدود الزمنية لهذا العمل أهمية كبيرة. لذا فالحد الزمنى يؤثر فى العمل تأثيراً مباشراً، ويتيح الفرصة لمن يقوم باستكمال الدراسة فى الفترة التالية للفترة المحددة فى العمل الببليوجرافى أن يستكمل الدراسة من حيث توقف السابقون عليه. وفى المحاولات التى رصدها الباحث تأرجحت الفترات الزمنية الفعلية ما بين سنة واحدة على شكل أدلة سنوية، أو موسمية وما بين فترة زمنية محددة من بداية ظهور السينما والأفلام حتى تاريخ نشر العمل كاملاً، وذلك لكون القائمين على إعداد هذه المحاولات يقدمونها فى مناسبات فنية مهمة للسينما، مثل الاحتفال بمرور ربع أو نصف أو قرن من الزمن على ظهور السينما.

ويوضح الجدول (٣-١) الفترات الزمنية التى تغطيها كل قائمة من القوائم التى تم رصدها وتعليق الباحث عليها.

جدول (٣-١) قوائم الضبط الببليوجرافى السابقة والفترات الزمنية التى تغطيها.

م	القائمة الببليوجرافية	إعداد	الفترة الزمنية
١	قائمة جاك باسكال	جاك باسكال	من ١٩٢٧ إلى ١٩٥٤
٢	دليل الأفلام المصرية	فريد المزاوى	من ١٩٢٧ إلى ١٩٦٢
٣	قائمة حسن إمام عمر	حسن إمام عمر	من ١٩٢٧ إلى ١٩٥٩
٤	السينما المصرية فى موسم	عبد المنعم سعد	من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٧
٥	قائمة يوسف سلامة	يوسف سلامة وعبد السيد	من ١٩٢٧ إلى ١٩٦٨
٦	دليل مركز الثقافة السينمائية	أحمد الحضرى	من ١٩٧٠ إلى ١٩٨٧
٧	دليل شركة مصر للتوزيع	منير محمد إبراهيم	من ١٩٢٧ إلى ١٩٧٧
٨	قائمة صندوق دعم السينما	صندوق دعم السينما	من ١٩٢٧ إلى ١٩٨٢
٩	بانوراما صندوق للتنمية الثقافية	صندوق التنمية الثقافية	من ١٩٨٨ إلى ٢٠٠٥
١٠	أرشيف سمير فريد	سمير فريد	من ١٩٢٧ إلى ٢٠٠٥
١١	موسوعة الأفلام العربية	منى البندارى وآخرون	من ١٩٢٧ إلى ١٩٩٣
١٢	قائمة مجلة عالم الكتاب	مصطفى حسام الدين	من ١٩٦٨ إلى ١٩٩٣
١٣	دليل الأفلام فى القرن العشرين	محمود قاسم وآخرون	من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٠

وتعليقاً على الجدول السابق يتبين الآتى:

بعض القوائم لم تكن بالفترة الزمنية المحددة التى قامت بتغطيتها، وإنما أضافت إليها فترات سابقة، وتم تسجيل الفترة الزمنية التى أعدها الشخص القائم على الببليوجرافية بنفسه مضافاً إليها الفترة التى أعدها شخص آخر واستعان بها، فعلى سبيل المثال دليل الأفلام الذى أعده فريد المزاوى، قدم حصراً للأفلام من عام

١٩٢٧ حتى عام ١٩٦٢. بدأ يسجل بيانات الأفلام بنفسه فى الفترات التى تلت تأسيس المركز الكاثوليكي عام ١٩٤٩ حتى صدور الجزء الثالث والأخير من الدليل فى عام ١٩٦٣. إلا أنه اعتمد على قائمة أولية أعدها حسنى فاضل للأفلام من عام ١٩٢٧ حتى ١٩٤٥.

أما سمير فريد فبدأ فى تكوين أرشيفه الخاص من عام ١٩٦٥، إلا أنه أضاف الأفلام الناطقة من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٦٤، وهى الفترة التى سبقت تاريخ بدايته فى جمع البيانات بنفسه، وتكرر الشئ نفسه مع قائمة صندوق دعم السينما الذى أصدر قائمته، وكانت عبارة عن قائمة شركة مصر للتوزيع ودور العرض نفسها الصادرة فى عام ١٩٧٨ مضافاً إليها السنوات من عام ١٩٧٨ حتى ١٩٨٢. وبذلك تكون الفترة الفعلية التى عمل فيها الصندوق هى السنوات الخمس الأخيرة من القائمة.

أما القوائم التى غطت فترات زمنية محددة من البداية حتى تاريخ صدورهما، فهى: قائمة حسن إمام عمر، وقائمة يوسف سلامة وعباد عبد السيد، ودليل شركة مصر للتوزيع ودور العرض، وقائمة مجلة عالم الكتاب، وموسوعة الأفلام العربية، ودليل الأفلام فى القرن العشرين، فى حين صدرت بعض الأدلة فى شكل أعداد سنوية مثل: الدليل السنوى للأفلام المصرية، ودليل مركز الثقافة السينمائية، وبانوراما صندوق التنمية الثقافية.

ظروف إعداد هذه الببليوجرافيات:

لم يكن إعداد هذه القوائم أو الإصدارات يتم نتيجة خطة محددة لتوثيق الأفلام، وإنما كانت تصدر فى إطار إصدارات الجهة التى تتولى الإشراف عليها لكونه جزءاً من نشاطها، وبعضها كانت ظروف إصداره احتفاليه بمناسبة مرور ربع أو نصف قرن على ظهور السينما والأفلام، فكان يتم إعداد دليل تذكارى بالأفلام التى عرضت خلال هذه الفترة.

كما صدرت بعض التجميعات على هيئة كتب حملت ضمن عناوينها كلمات مثل "دليل — موسوعة" دون أن تتوافر فيها المواصفات التي تميز كلاً منهما عن الآخر.

ولم يتوافر للباحث معلومات واقية عن ظروف إعداد أى من هذه الببليوجرافيات سوى المعلومات التي توافرت عن أرشيف سمير فريد الخاص — التي تم عرضها سابقاً — نتيجة اللقاءات المتكررة بينه وبين الباحث وهو ما يسر للباحث الإلمام بظروف إعداده لأرشيفه الخاص وكيفية قيامه بذلك، كما أن المعلومات المتوفرة عن معظم الببليوجرافيات الأخرى كان مصدرها سمير فريد نفسه لكونه معاصراً لمعظم الأشخاص الذين قاموا بإعداد هذه الببليوجرافيات.

التحليل الكمي للجهود السابقة:

نظراً للتفاوت بين عدد السنوات التي تغطيها كل ببليوجرافية عن الأخرى، فقد أدى ذلك إلى تفاوت الإحصاءات الرقمية للأفلام التي تغطيها، إلى جانب أن هناك من كان يقوم بتسجيل الأفلام التي تعرض في القاهرة دون غيرها من المدن الأخرى، مثل المركز الكاثوليكي المصري للسينما، وقد تفاوتت معظم الإحصاءات التي وردت في هذه الببليوجرافيات مع ببليوجرافية الباحث التي سجلت عدداً من الأفلام لم يرد في هذه الببليوجرافيات في سنوات عرضها، وبالتالي اختلفت الإحصاءات السنوية للأفلام المعروضة خلال هذه السنوات. بالإضافة إلى اعتماد بعض هذه الببليوجرافيات لنظام المواسم السينمائية في رصد الأفلام وبالتالي اختلفت مع نظام السنوات الذي اعتمدته الباحث في ببليوجرافيته.

ويوضح الجدول (٣-٢) الإحصاءات التي توفرت للباحث عن الأفلام، التي تم حصرها في كل ببليوجرافية مع العلم والإحاطة بأن هذه الأرقام وفق ما ذكره أصحاب هذه الببليوجرافيات دون أدنى تدخل من الباحث.

جدول (٣-٢) قوائم الضبط الببليوجرافى السابقة وعدد الأفلام المسجلة فيها.

م	القائمة الببليوجرافية	عدد الأفلام	الفترة الزمنية
١	قائمة جاك باسكال	٦٩٩	من ١٩٢٧ إلى ١٩٥٣
٢	دليل الأفلام المصرية	١٠٢٣	من ١٩٢٧ إلى ١٩٦٢
٣	قائمة حسن إمام عمر	٩٥٩	من ١٩٢٧ إلى ١٩٥٩
٤	السينما المصرية فى موسم	٤٥٥	من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٧
٥	قائمة يوسف سلامة	**	من ١٩٢٧ إلى ١٩٦٨
٦	دليل مركز الثقافة السينمائية	١٦٠٩	من ١٩٧٠ إلى ٢٠٠٥
٧	دليل شركة مصر للتوزيع	١٧٤٢	من ١٩٢٧ إلى ١٩٧٧
٨	قائمة صندوق دعم السينما	١٩٤٦	من ١٩٢٧ إلى ١٩٨٢
٩	بانوراما صندوق التنمية الثقافية	٦٧١	من ١٩٨٨ إلى ٢٠٠٥
١٠	أرشيف سمير فريد	**	من ١٩٣٢ إلى ٢٠٠٥
١١	موسوعة الأفلام العربية	٢٦٦٧	من ١٩٢٧ إلى ١٩٩٣
١٢	قائمة مجلة عالم الكتاب	١٣٨٥	من ١٩٦٨ إلى ١٩٩٣
١٣	دليل الأفلام فى القرن العشرين...	٢٨٣٠	من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٠

ومن الجدول السابق وحسب ما توفر من بيانات عن القوائم الموضحة يتبين الآتى:

(١) لم تصل أى من هذه القوائم إلى العدد الذى تم ضبطه وتحقيقه فى ببليوجرافية الدراسة، الذى بلغ ٣٠٢٣ فيلمًا فى الفترة من ١٩٢٣ وحتى عام ٢٠٠٥.

(٢) تفاوتت الإحصاءات الرقمية بين القوائم نتيجة تفاوت الفترات الزمنية،
التي تغطيها كل ببليوجرافية.

(٣) سجل دليل الأفلام في القرن العشرين بيانات ٢٨٣٠ فيلمًا حسب الأرقام
المسلسلة الواردة في الدليل مع العلم أن هناك أفلامًا عرضت وتم تسجيل
بياناتها في الدليل، ولم يتم ترقيمها بالإضافة إلى تكرار الأرقام في
حالات كثيرة دون توضيح أي مبرر لذلك خلال المقدمة.

(٤) القائمة التي لم يتم تسجيل الإحصاءات الرقمية الخاصة بها وهي قائمة
يوسف سلامة يرجع ذلك إلى كونها غير منشورة.

(٥) اعتمدت بعض القوائم على تسجيل الأفلام بشكل موسمي يجمع بين
عامين متتاليين، بينما سجلت القوائم الأخرى بيانات الأفلام حسب
السنوات.

(٦) أرشيف سمير فريد لم تتوفر إحصائية دقيقة عنه، نظرًا لكونه مرتبًا
حسب تاريخ الإنتاج ويسجل الأفلام الناطقة فقط التي تم عرضها، وتلك
التي لم تعرض.

بيانات الوصف الببليوجرافي:

المقصود هنا البيانات والمعلومات الببليوجرافية التي يتم إعدادها للفيلم،
وكيفية ترتيبها، ومدى توافقها مع تقنيات الفهرسة المعمول بها من عدمه، وفيما
يلي نماذج من طرق ترتيب البيانات في البطاقات المستخدمة من قبل القائمين على
إعداد هذه الببليوجرافيات، وقد تم تسجيل هذه البطاقات كما جاءت في مصدرها
الأصلي دون أي تدخل من الباحث بالحذف أو الإضافة أو التعديل في البيانات
والمعلومات التي وردت بها، باستثناء وضع علامة الحذف عند كتابة أسماء
الممثلين للاختصار.

(١) بيانات الفيلم حسب البطاقة المستخدمة في الدليل الذى أعده عبد المنعم سعد بعنوان "السينما المصرية فى موسم" (١٩٦٧-١٩٧٧) تم صياغتها كما يلى:

الظلال فى الجانب الآخر.^(١)

النوع سياسى اجتماعى/أبيض وأسود . قصة محمود دياب سيناريو وحوار وإخراج غالب شعث . تمثيل نجلاء فتحى "روز" محمود ياسين "أحمد" مديحة كامل "سهير" أحمد مرعى "مصطفى" ... تصوير سمير فرج . ديكور صلاح مرعى . موسيقى عبد العظيم عويضة . مونتاج أحمد متولى . إنتاج جماعة السينما الجديدة وهيئة السينما . توزيع هيئة السينما . التوقيت ١٢٠ دقيقة . العرض الأول سينما ديانا ٣١ مارس ١٩٧٥ . الإيراد ٥٤١٦ جنيه فى ٣ أسابيع .

(٢) بيانات الفيلم حسب البطاقة المستخدمة فى الدليل الذى أعده أحمد الحضرى والصادر عن مركز الثقافة السينمائية (١٩٧٠-٢٠٠٥) تم صياغتها كما يلى:

"البريء"^(٢)

إخراج : عاطف الطيب — قصة : وسيناريو وحوار : وحيد حامد — تصوير : سعيد شيمى — موسيقى : عمار الشريعى — مونتاج : نادية شكرى — إنتاج : أفلام فيديو ٢٠٠٠ — توزيع : شركة مصر للتوزيع ودور العرض — تاريخ العرض : ١١ أغسطس ١٩٨٦ — سينما مصر بالاس — تمثيل : أحمد زكى — محمود عبد العزيز — جميل راتب ...

(٣) أما البطاقة المستخدمة فى بانوراما صندوق التنمية الثقافية (١٩٨٨-٢٠٠٥) فجاءت البيانات المستخدمة فيها كالاتى:

(١) عبد المنعم سعد. السينما المصرية فى موسم: العام التاسع . — القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،

١٩٧٦. ص ٣٠

(٢) أحمد الحضرى. دليل السينما ٨٥-٨٧ . — القاهرة : مركز الثقافة السينمائية، ١٩٨٧. ص ٦٤

خريف آدم. (١)

إخراج : محمد كامل القليوبى

قصة : محمد البساطى

سيناريو : علاء عزام

تصوير : رمسيس مرزوق

مونتاج : عادل منير

موسيقى : راجح داود

ديكور : صلاح مرعى

إنتاج : مدينة الإنتاج الإعلامى

توزيع : اتحاد الإذاعة والتليفزيون — شركة شعاع

تمثيل : هشام عبد الحميد — جيهان فاضل — حسن حسنى ...

مدة العرض : ١٢٠ ق

تاريخ العرض : ٢٠٠٥/٣/١٦

٤) بيانات الفيلم حسب البطاقة المستخدمة فى موسوعة الأفلام الصادرة عام ١٩٩٤ ودليل الأفلام الصادر عام ٢٠٠٠ متطابقة تمامًا وجاء ترتيب البيانات فيهما كالآتى:

(١٨٢) سيف الجلاد. (٢)

* إخراج وقصة وسيناريو وحوار: يوسف وهبى * إنتاج وتوزيع : شركة مصر للتمثيل والسينما (ستوديو مصر) * شارك فى الإنتاج والتوزيع شركة نحاس

(١) صندوق التنمية الثقافية. بانوراما السينما المصرية ٢٠٠٥ . — القاهرة : صندوق ... ، ٢٠٠٦. ص ٤٦

(٢) محمود قاسم. دليل الأفلام فى القرن العشرين — القاهرة : مكتبة مدبولى، ٢٠٠٢. ص ٦٩

فيلم - أخذت المناظر بستوديو مصر * تصوير : سامى بريل (أبيض وأسود - ١٦٥ ق) * مونتاج صلاح أبو سيف * الأغاني : عقيلة راتب/محمد فوزى * موسيقى وألحان : محمود عبد الرحمن * تمثيل : يوسف وهبى / عقيلة راتب/ محمود المليجى ... * أول عرض : ١٩٤٤/١٠/٩ بسينما الكورسال.

٥) بيانات الفيلم حسب البطاقة المستخدمة فى الببليوجرافية التى نشرت فى مجلة عالم الكتاب (١٩٦٨-١٩٩٣) وجاءت البيانات المستخدمة فيها وفقاً للترتيب التالى:

• آخر الرجال المحترمين / قصة وسيناريو وحوار وحيد حامد؛ إخراج سمير سيف؛ تمثيل نور الشريف، بوسى . - مصر : إنتاج إن بى فيلم، ١٩٨٤. - ٦ بكرات (١١٠ د ق)؛ ٣٥ مم. (١)

كانت هذه نماذج من بيانات الأفلام حسب البطاقات المستخدمة فى القوائم الببليوجرافية التى عملت على ضبط الأفلام المصرية فى الفترات الزمنية الموضحة لكل ببليوجرافية.

وتعليقاً على هذه البطاقات تتضح العشوائية فى ترتيب البيانات داخل البطاقة، وكذلك استخدام علامات الترقيم بشكل فوضوى دون أى معرفة بالفرق بين استخدام الشارحه وشبه الشارحه والشرطة المائلة والفاصلة والنقطة ... إلخ. ولم تستخدم المواصفات المقننة لبطاقة الفهرسة إلا فى البطاقة الخاصة بالببليوجرافية التى نشرت فى مجلة عالم الكتاب؛ نظراً لتخصص القائمين على إعدادها فى تخصص المكتبات والمعلومات، وهو التخصص المعنى بالفهرسة الوصفية بالدرجة الأولى، لذلك كانت البطاقة المستخدمة مقننة ومرتبطة وفق حقول الفهرسة المعمول بها. أما باقى النماذج من البطاقات فكانت العشوائية هى السمة الغالبة فى صياغتها ما بين السرد الأفقى للبيانات مع تسجيل بيانات ليس لها علاقة بما يستخدم فى الفهرسة، والسرد الرأسى للبيانات بياناً بياناً كما جاء فى بانوراما صندوق التنمية الثقافية.

(١) مصطفى أمين حسام الدين. فيلموجرافية بالأفلام المصرية من ١٩٦٨ حتى ١٩٩٣. مجلة عالم الكتاب،

تحليل بيانات الوصف الببليوجرافي المستخدمة:

تعتمد بيانات الوصف الببليوجرافي المستخدمة في جمع البيانات عند إجراء حصر للأفلام على مدى الحاجة إلى هذه البيانات، وقد يتم عمل تجميع للأفلام في فترة زمنية معينة، ويكون البيان المستخدم هو تاريخ العرض فقط، وهناك تجميعات كهذه كثيرة، ولكن المقصود بتحليل بيانات الوصف الببليوجرافي المستخدمة هنا ليس البيانات المستخدمة في حقول الوصف المادي في مجال الفهرسة الوصفية عند إجراء ضبط ببليوجرافي لمصدر ما من مصادر المعلومات، وإنما بيانات الوصف الببليوجرافي المستخدمة من قبل القائمين على عمل التجميعات السابق الإشارة إليها، ومدى تغطيتها للبيانات المتاحة عن الأفلام، ومدى تقنيها لهذه البيانات وفق التقنيات المعمول بها في مجال الفهرسة الوصفية عند عمل تسجيلة ببليوجرافية لوعاء ما من أوعية المعلومات، ويمكن تبين ذلك خلال تحليل ما تضمنته هذه التجميعات من بيانات، حيث نجد أن جاك باسكال باعتباره ناشرًا تجاريًا اعتمدت قائمته البيانات التالية (اسم الفيلم، تاريخ العرض، دار العرض، جهة الإنتاج، اسم المخرج) دون الاهتمام بأي بيانات أخرى عن الفيلم بهدف توثيقها، وحفظها، وإنما كان الهدف تجاريًا بحثًا.

أما دليل الأفلام الذي أشرف على إعداده فريد المزاوي، فقد قدم أول استمارة بحث لتجميع بيانات فيلم وتضمنت البيانات التالية عن الفيلم (اسم الفيلم، اسم المخرج، الممثلين، مدة العرض، شركة الإنتاج، تاريخ العرض، ملخص القصة) وقد ترجم اسم الفيلم إلى اللغة الفرنسية، وهو ما أثر في معنى اللفظ الفرنسي المستخدم ومدلوله في مقابل المعنى العربي المقصود في الفيلم، وقد عالج سمير فريد ذلك عند مراجعته لهذه القائمة بعد ذلك، وقد تبين للباحث أيضا أن المزاوي قد اعتمد تاريخ العرض الأول في القاهرة فقط دون الأخذ بتاريخ العرض الأول لأفلام كثيرة عرضت أولاً خارج القاهرة وهو ما صححه الباحث في فيلموجرافيته استنادًا إلى رأي سمير فريد الذي قام بتصويب هذه المغالطات عند مراجعته لقائمة فريد المزاوي.

أما عبد المنعم سعد فقد اعتمد على البيانات نفسها التى أوردها المزاوى مضافاً إليها (القصة والسيناريو والحوار، التصوير، الموسيقى التصويرية) وذلك للأفلام التى أضافها فقط دون مراجعة البيانات نفسها على أفلام قائمة المزاوى ودون تصويب لأخطاء فريد المزاوى.

أما يوسف سلامة وعياد عبد السيد فقد أضافا (عدد الفصول، ونوع الفيلم) فى الدليل السنوى الذى أصدرته وزارة الثقافة حتى عام ١٩٧٧، وقصد بنوع الفيلم اللون كونه (أبيض وأسود) أو ملوناً.

أما دليل مركز الثقافة السينمائية الذى أشرف عليه أحمد الحضرى فقد اعتمد — أيضاً — البيانات السابقة نفسها مع إضافة بيانات عن (الديكور، المونتاج، شركة التوزيع، دار العرض) وذلك للأفلام التى تم حصرها بدءاً من عام ١٩٧٠ دون إضافتها إلى الأفلام السابقة على هذا التاريخ. وعندما قدمت شركة مصر للتوزيع ودور العرض قائمتها لم تقدم بيانات جديدة عن المشار إليها فى القوائم السابقة.

أما موسوعة الأفلام العربية التى صدرت عام ١٩٩٤، ودليل الأفلام فى القرن العشرين فى مصر والعالم العربى الصادر عام ٢٠٠٢، فجاءت البيانات فيهما متطابقة — تقريباً — باعتبار أن القائمين عليهما لم يتغيروا باستثناء منى البندارى التى لم تشارك فى الدليل، وتضمننا البيانات التالية (اسم الفيلم، اسم المخرج، مدير التصوير، المونتاج، شركة الإنتاج، شركة التوزيع، الممثلين، مدة العرض، تاريخ العرض، ملخص القصة، القصة والسيناريو والحوار) ولكن لاحظ الباحث أن هذه البيانات لم تتكامل فى كل الأفلام، وإنما جاءت ناقصة فى معظم الأفلام، أى أن القائمين على هذين العاملين لم يهتموا باستكمال البيان الناقص فى كل فيلم، وإنما اعتمدوا على القوائم السابقة، وهى كما لاحظنا لم تكن متكاملة أصلاً، وإنما كانت كل قائمة تعتمد على بيانات معينة دون الأخرى ومن يأتى بعدها يأخذها كما هى دون السعى إلى استكمال الناقص منها، ولم ينتبه لذلك ويسعى إليه إلا سمير فريد وهو ما سيتضح لاحقاً.

كانت هذه هي البيانات المستخدمة في الجهود السابقة لحصر الأفلام وضبطها، وقد أثرت أن أشير إلى هذه المحاولات مجتمعة، واستثيت منها محاولتين فقط وددت الإشارة إليهما منفردتين، وذلك لاعتبارهما الوحيدتين اللتين تم اتباع منهج محدد في تجميع بياناتهما تم وضعه من قبل القائم على إعداد القائمة وهما:

• أرشيف سمير فريد الخاص.^(١)

عندما شرع سمير فريد في إعداد أرشيفه الخاص عام ١٩٦٥ قام بوضع استمارة لجمع البيانات، حدد فيها البيانات المطلوب جمعها عن كل فيلم من أول فيلم عام ١٩٢٧ حتى آخر فيلم يسجله في أرشيفه، وبالتالي قام بالبحث عن البيانات الناقصة في الأفلام، التي وردت في القوائم السابقة واستكمالها كلما أمكن ذلك مع الأخذ في الاعتبار أن هذه الاستمارة قد مرت بمراحل تطور ثلاث.

استقرت بعدها على الشكل المعمول به حتى عام ١٩٨٥، التي تتضمن ٦٣ بياناً عن الفيلم الواحد مع الأخذ في الاعتبار أنها لم تكتمل في كل الأفلام. وتتضمن الاستمارة البيانات التالية: عنوان الفيلم باللغة العربية متبوعاً بثلاث خانات للبيان نفسه باللغات اللاتينية والإنجليزية والفرنسية، ثم ثلاث خانات للقصة والسيناريو والحوار، وإدارة التصوير، والتصوير، والمقاس بالميليمتر، والألوان، والمؤثرات الصوتية، وتصميم المناظر، وتصميم الملابس، وتنسيق المناظر، والمونتاج، والمكياج، والموسيقى، والميكساج، والمؤثرات الصوتية، والتحرير، والأغنية وتتضمن ثلاثة حقول عن النص والموسيقى الأداء، وتمثيل الأدوار الرئيسية، ويشمل أربعة حقول للبطولة رجال وأربعة حقول للبطولة نساء، والاشتراك في التمثيل ويشمل ثمانى خانات لأسماء ثمانية ممثلين وممثلات مرتبين وفقاً للترتيب الذى يرد فى عناوين الفيلم.

(١) سمير فريد. السينما والتاريخ. ج ٢. القاهرة: سمير فريد، ١٩٩٢. ص ٧ - ١٥

وتخصص بعد ذلك تسع عشرة خانة للمعلومات الأساسية عن الفيلم، وتدور حول تاريخ الفيلم وملكيته، ومكان وجود النيجاتيف، وطوله الأصلي، وكيفية الحصول على الفيلم داخل مصر وخارجها، وتفصل الاستثمار بين إدارة شركة الإنتاج وبين المنتج الفني أو مدير الإنتاج وبين الاستوديو الذى تم فيه التصوير، والمعمل الذى يودع فيه النيجاتيف، وتذكر الاستثمار تاريخ الإنتاج باليوم والشهر والسنة وهو تاريخ خروج النسخة الأولى من المعمل، وتاريخ العرض الأول فى مصر باليوم والشهر والسنة، ثم طول الفيلم بالأمتار، ومدة العرض بالساعات والدقائق، وفى نهاية الاستثمار يذكر مرجع المعلومات ثم خانة للمعلومات الإضافية التى يرى أهميتها للفيلم.

•• قائمة مجلة عالم الكتاب.

هذه القائمة أعدت بإشراف مصطفى حسام الدين مع مجموعة من قسم المكتبات والوثائق والمعلومات بجامعة القاهرة، وصدرت فى شكل تسجيلية ببليوجرافية مرتبة وفقاً لحقول الفهرسة المقننة والمعمول بها عند وصف أى مصدر من مصادر المعلومات وصفاً ببليوجرافياً، وإن استخدمت كلمة فيلموجرافيا بدلاً لكلمة ببليوجرافيا باعتبار أن المصدر المفهرس هنا فيلم وليس كتاباً، وهى المعنى المقابل للمقطع (ببليو) فاستبدل بالمقطع (فيلمو) وهو استبدال صحيح.

جاءت البيانات المستخدمة مرتبة وفقاً لحقول الفهرسة ومتضمنة الحقول التالية: حقل العنوان وبيان المسؤولية وتضمن عنوان الفيلم، أما بيان المسؤولية فتضمن اسم كاتب القصة والسيناريو والحوار؛ اسم المخرج؛ أسماء الممثلين مكتفياً بذكر اسمين فقط. أما الحقل الثانى فهو حقل بيانات النشر، وقد دون فيه مكان النشر: مصر، لكون الفيلم مصرياً ثم اسم المنتج باعتباره ناشرًا للفيلم — والباحث يختلف مع ذلك لأن الناشر هنا قد يكون الموزع أكثر من كونه المنتج وهو ما اتضح بعد ذلك — ثم تاريخ النشر، وهو هنا سنة عرض الفيلم دون ذكر لليوم والشهر. أما الحقل الثالث فهو حقل الوصف المادى وتضمن عدد البكرات، ثم مدة العرض بالدقيقة بين هلاليتين، ثم مقياس الفيلم بالميليمتر.

ومما سبق يتضح غياب المنهجية فى معظم المحاولات التى تمت لحصر الأفلام باستثناء المحاولتين المشار إليهما، وهو ما أثر سلباً فى عملية ضبط الأفلام، وما ساعد على ذلك غياب جهة حكومية تتولى الإشراف على جمع بيانات الأفلام وتوثيقها، وحفظها وإتاحتها للباحثين، وهى المهمة التى كان يجب أن يتولاها الأرشيف المصرى عند تأسيسه عام ١٩٧٠، وهو ما لم يحدث بالطبع نتيجة لعوامل كثيرة نشير إليها فى جزئية الأرشيف المصرى للأفلام لاحقاً.

مقارنة هذه الجهود ببعضها بعضاً:

عند مقارنة الجهود السابقة للضبط الفيلموجرافى ببعضها بعضاً، نلاحظ وجود بعض أوجه الاتفاق والاختلاف فيما بينها ويمكن رصد هذه الاختلافات والاتفاقات التى يوضحها الشكل (٣-١) مما يلى:

(١) من حيث الفترات الزمنية التى تغطيها كل ببليوجرافية اختلفت الفترات الزمنية فيما بينها؛ نظراً لاختلاف الظروف التى أدت إلى عمل كل ببليوجرافية، بالإضافة إلى كون هذه الببليوجرافيات قد صدرت فى فترات زمنية مختلفة أيضاً، بدأت من عام ١٩٤٨ حتى عام ٢٠٠٢، وهو تاريخ صدور آخر ببليوجرافية.

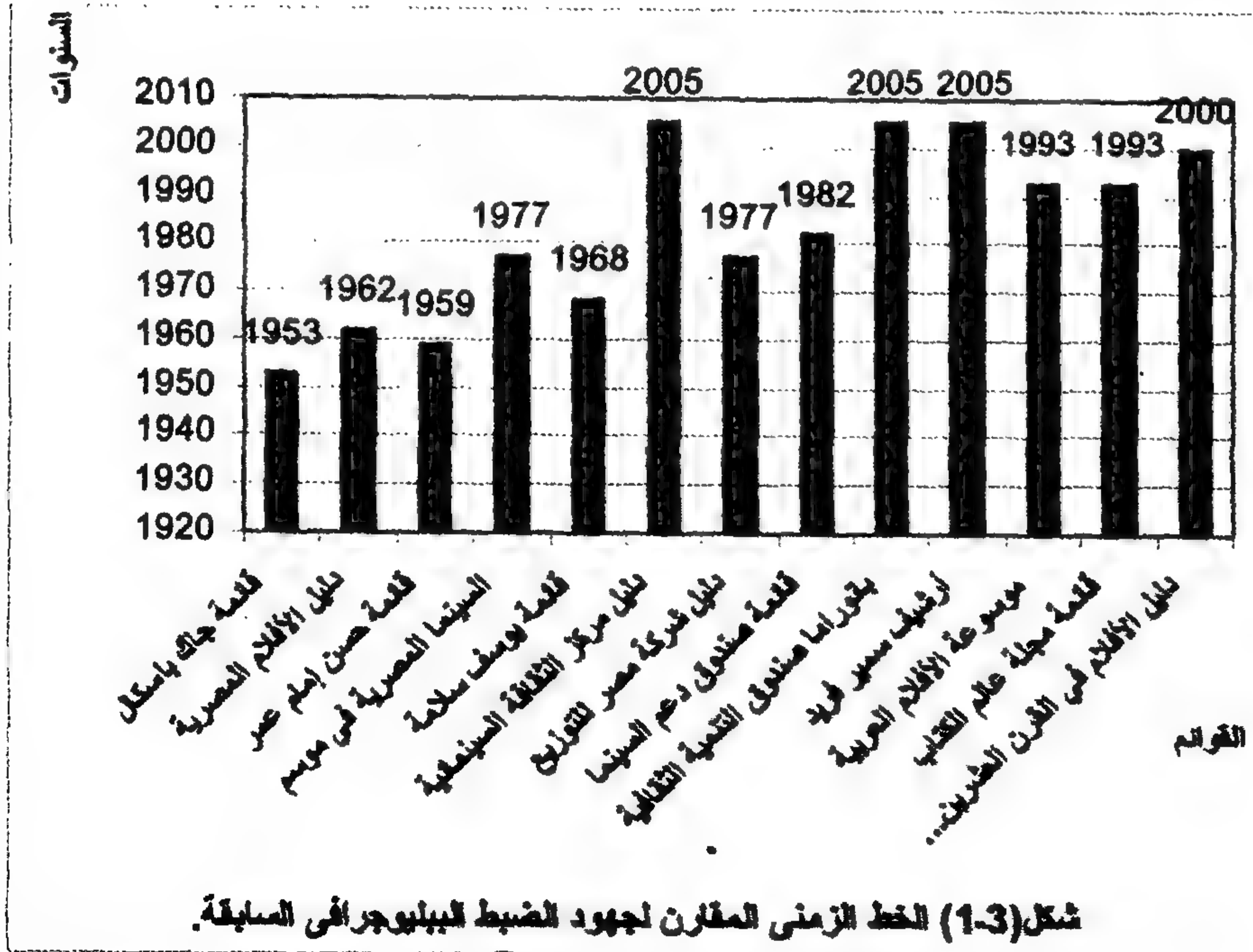
(٢) اتفقت معظم هذه الببليوجرافيات فى فترات معينة فى تاريخ الأفلام خصوصاً الفترات الأولى من عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٥٤. ماعدا القوائم التى أعدها عبد المنعم سعد وأحمد الحضرى وصندوق التنمية الثقافية ومجلة عالم الكتاب على الترتيب.

(٣) كما اتفقت - أيضاً - فى غياب المنهجية العلمية فى ضبط الأفلام فى معظمها وتفاوت طريقة جمع البيانات وترتيبها فى الببليوجرافية، كما تبين فى بيانات الوصف الببليوجرافى المستخدمة أثناء جمع البيانات، ماعدا قائمة مجلة عالم الكتاب.

(٤) اختلفت الببليوجرافيات فيما بينها في طريقة صدورها وشكلها ما بين كتب سنوية وأدلة سنوية وكتب كاملة على هيئة موسوعات أو أدلة كاملة.

(٥) كما تنوعت الجهات المسئولة عن هذه القوائم أو الببليوجرافيات ما بين جهات متخصصة في الفن السينمائي والأفلام تحديدًا، مثل مركز الثقافة السينمائية، والمركز الكاثوليكي المصري للسينما، وصندوق دعم السينما؛ وجهات غير متخصصة مثل دور النشر التي قامت بنشر الكتب والأدلة والموسوعات التي صدرت في شكل تجميعات ببليوجرافية.

(٦) قوائم الحصر التي مازالت مستمرة اقتصرت على بانوراما صندوق التنمية الثقافية التي تصدر سنويًا، وأرشيف سمير فريد وهو أرشيف غير منشور. ودليل مركز الثقافة للسينمائية الذي يشرف عليه أحمد الحضري.



يتضح من العرض السابق لجهود الضبط الببليوجرافى عدم وجود ببليوجرافية شاملة يمكن الاعتماد عليها لدراسة الضبط الببليوجرافى، وهو ما أكد على ضرورة إعداد ببليوجرافية تلبى حاجة هذه الدراسة، وتساعد على تحقيق أحد أهدافها، وهو دراسة الضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية فى ضوء ما تم حصره من أفلام تم عرضها فى الفترة المحددة من عام ١٩٢٣ حتى عام ٢٠٠٥م.

ببليوجرافية الدراسة:

تبين من استعراض الجهود والمحاولات السابقة لحصر الأفلام أن مصر لا تملك دليلاً قومياً منضبطاً للأفلام سواء الروائية، أو التسجيلية، أو أفلام التحريك، أو الأفلام الوثائقية، على الرغم من أن هذا التراث القومى أصبح الآن مصدراً مهماً من مصادر التاريخ، التى يعتمد عليها المؤرخون فى أوروبا وأمريكا بشكل كبير فى دراستهم للكثير من الأحداث التاريخية، التى قد لا تتوافر عنها معلومات إلا عن طريق الأفلام.

وليس أدل على ذلك أكثر من الفيلم الذى عرضته إسرائيل ويوضح قيام جنودها بقتل ٢٥٠ أسيراً مصرياً فى حرب عام ١٩٦٧، وهم عزل من السلاح.

لذا فإن الأفلام بكافة أنواعها أصبحت جزءاً لا يتجزأ من التراث القومى يجب الحفاظ عليه لكى نستطيع الرد على كل من يتربص بنا ويشوه تاريخنا الوطنى، وللأسف يتم ذلك بأفلامنا، وخلال البحث تبين عدم وجود ببليوجرافية متكاملة تلبى احتياجات الدراسة، يمكن الاعتماد عليها، وجُل ما نملكه محاولات فردية فقط يشوب الكثير منها العيوب المنهجية والأخطاء التى لا يبذل الجهد اللازم لتصويبها وتوثيقها نتيجة الجهد الكبير الذى تتطلبه، وهو ما جعل الباحث يقوم بإعداد ببليوجرافية الدراسة بنفسه مستفيداً من التجارب السابقة ومحددًا الاحتياجات التى يجب أن تلبىها الببليوجرافية، التى تخدم موضوع الدراسة.

الحاجة والهدف:

إذا كان الضبط البليوجرافى يمثل جزءًا كبيرًا من هذه الدراسة، فإن الحاجة إلى بليوجرافية للأفلام المصرية يصبح أمرًا طبيعيًا فى ظل غياب بليوجرافية فيلمية منضبطة، تلبي احتياجات الدراسة وتحقق هدفها فى دراسة الاتجاهات النوعية والعديدية للأفلام، لذا دعت الحاجة إلى إعداد بليوجرافية فيلمية منضبطة يمكن الاعتماد عليها فى دراسة الاتجاهات العديدية والنوعية للأفلام المصرية وتساعد فى تحقيق أهداف الدراسة سواء بالسلب أو بالإيجاب. فى ظل توافر بيانات الأفلام بشكل عشوائى ومشتت بين أكثر من مصدر بحيث نحصل على بيان التصوير من مصدر وبيان المونتاج من مصدر ثان وبيان القصة والسيناريو والحوار من مصدر ثالث، وهكذا، وهو ما جعل بناء بليوجرافية خاصة بالدراسة أمرًا ضروريًا للحصول على النتائج المرجوة.

حدود البليوجرافية:

تمثلت حدود بليوجرافية الدراسة فى الحدود التالية.

• الحدود الزمنية:

تبدأ عملية حصر الأفلام الروائية المصرية بدءًا من عام ١٩٢٣ حتى نهاية عام ٢٠٠٥، أى فترة عرض الأفلام المصرية على مدى ٨٣ عامًا.

• الحدود اللغوية:

تقتصر البليوجرافية على الأفلام المصرية الناطقة باللغة العربية فقط، بالإضافة إلى الأفلام الروائية الطويلة الصامتة التى عرضت فى بدايات السينما الصامتة، وعددها واحد وعشرون فيلمًا.

• الحدود النوعية:

تم التركيز أثناء جمع البيانات اللازمة للبليوجرافية عن الأفلام الروائية على البيانات النوعية التالية (اسم الفيلم، اسم المخرج، مدير التصوير، المونتير، شركة الإنتاج، شركة التوزيع سواء أكان داخلياً أم خارجياً، اللون، مدة العرض، تاريخ العرض، القصة والسيناريو والحوار) هذا فيما يتعلق بالبيانات الأساسية عن الفيلم.

• الحدود الموضوعية:

روعي في أثناء جمع البيانات ضرورة تحديد ما إذا كان موضوع الفيلم مقتبساً من مصدر أدبي أجنبي أو مصرى أو مقتبساً من مصدر سينمائي أجنبي، كما روعي ضرورة تحديد أفلام الإنتاج المشترك مع الدول العربية والأجنبية.

• الحدود المكانية:

اهتمت البليوجرافية بالأفلام التى أنتجت فى مصر، وأنتجتها شركات مصرية سواء أكانت شركات تملكها الدولة أم شركات قطاع خاص، يملكها مصريون أو تأسست فى مصر لإنتاج الأفلام المصرية لحساب السينما المصرية وليس لحساب أى دولة أخرى. كما اهتمت البليوجرافية بالأفلام ذات الإنتاج المشترك، وهى الأفلام التى يشترك فى إنتاجها دولة أو أكثر مع مصر، وكذلك التى تنتجها شركات مصرية خاصة مع شركات عربية أو أجنبية بشرط أن يتم عرض الفيلم فى مصر.

• الحدود الشكلية:

اقتصرت البليوجرافية على الأفلام الروائية فقط باعتبارها محور الدراسة دون الأشكال الأخرى من الأفلام سواء التسجيلية أو الوثائقية، إلا أن هذا لم يمنع الباحث من القيام بتوثيق كل الأفلام التسجيلية أو الوثائقية، التى أنتجت أو صورت وعرضت فى مصر فى الفترة من ١٨٩٧/٣/١٠ وهو تاريخ بداية التصوير السينمائي فى مصر حتى نهاية عام ١٩٢٩. سواء كانت روائية قصيرة أو طويلة أو تسجيلية، وذلك نوع من التوثيق للبدايات الأولى للأفلام فى مصر عامة بغض

النظر عن النوع أو الشكل ولكن للأهمية التاريخية فقط، وهو بعد مهم جدًا يجب عدم إغفاله، خصوصًا أن الأفلام التسجيلية كانت أسبق من الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة لأن طول الأفلام في بدايات السينما كان لا يتجاوز دقائق معدودة، لذا وجب التوثيق للأهمية التاريخية فقط ملحق (١).

إلا أن الحدود السابقة دعمها مجموعة من الضوابط التي روعيت أثناء إعداد الببليوجرافية لتحقيق الضبط الببليوجرافي بشكل دقيق، هذه الضوابط تمثلت فيما يلي:

(١) يبدأ الضبط الببليوجرافي بأول فيلم روائي طويل، وليس روائيًا قصيرًا، باعتبار أن الأفلام الروائية القصيرة يتم تصنيفها ضمن الأفلام التسجيلية.

(٢) يتم استبعاد الأفلام التي يشترك فيها ممثلون وفنيون مصريون وتنتجها شركات غير مصرية تنتمي إلى دول أخرى، وإن عرضت في مصر.

(٣) يتم استبعاد الأفلام التي تنتجها شركات مصرية لحساب دول أخرى لكون هذه الأفلام تتبع الدول المنتجة لحسابها.

(٤) الأفلام التي أخرجها مخرجون أجانب في مصر هي أفلام مصرية ما دامت ممولة من شركات مصرية لكون جنسية المخرج عاملاً غير مؤثر في انتماء الفيلم وجنسيته.

(٥) الأفلام الممنوعة من العرض لا تضاف إلى الببليوجرافية، لأن ما تسجل هي الأفلام التي عرضت عرضًا جماهيريًا عامًا. لكون تاريخ العرض للفيلم بمثابة تاريخ النشر للكتاب.

(٦) الأفلام التي تمنع الرقابة عرضها ثم تصرح بعرضها بعد سنوات يتم تسجيلها في سنة عرضها بعد تصريح الرقابة. لأن الفاصل في الببليوجرافية هو تاريخ العرض الأول وليس تاريخ الإنتاج، والأمثلة على ذلك كثيرة في الببليوجرافية؛ حيث يتم عرض معظم الأفلام في السنوات التالية لسنوات إنتاجها وإن كانت هناك أمثلة صارخة مثل

فيلم "الملائكة لا تسكن الأرض" وهو إنتاج عام ١٩٨٦ وعرض عام ١٩٩٥، وكذلك فيلم "المومياء" الذى أنتج عام ١٩٦٩ وعرض عام ١٩٧٥.

(٧) يتم ترتيب الأفلام فى قوائم الببليوجرافية سنويًا وفقًا لتاريخ العرض الجماهيرى الأول للفيلم، وليس تاريخ الإنتاج، لأن تاريخ الإنتاج يعنى تاريخ خروج أول نسخة من الفيلم من المعمل، وحسب ما توافر من معلومات فإن العديد من المعامل السينمائية أغلقت فى الفترة من عام ١٩٤٥ وحتى عام ١٩٦٠، ولا تتوافر معلومات موثقة عن الأفلام التى تمت فيها، كما تعرضت كثير من المعامل إلى حوادث الحريق وتلف السجلات الخاصة بها، حتى قوائم معمل أستوديو مصر غير موثقة وغير مكتملة بشكل صحيح.

(٨) يتم ترقيم الأفلام بترقيم مسلسل عام بدءًا من فيلم " فى بلاد توت عنخ آمون " الذى يحمل الرقم (١) وانتهاءً بفيلم " ليلة سقوط بغداد " الذى يحمل الرقم (٣٠٢٣). ولست معنيًا هنا بترتيب الأفلام والأرقام التى يعطيها النقاد والمؤرخون للفيلم وترتيبه فى تاريخ السينما المصرية، لأن الرقم بالنسبة لببليوجرافية الدراسة يهدف للضبط فقط.

(٩) يتم إعداد القوائم وفقًا لتسلسل زمنى للسنوات فقط وترتب داخل كل سنة حسب تاريخ العرض الأول للفيلم باليوم والشهر.

(١٠) رتبت بعض القوائم السابقة الأفلام حسب مواسم العرض السينمائي، التى تجمع بين سنتين كأن يقال أفلام موسم ٥٥/٥٤ ولم تأخذ الببليوجرافية بهذا الترتيب لأنه لم يتم فى فترات ثابتة على مدى تاريخ العرض العام للأفلام.

(١١) خضعت البيانات والمعلومات التي تم تسجيلها عن الأفلام إلى المراجعة الدقيقة حسب إجماع المصادر التي توافرت للباحث ومصادقية مصدر عن آخر.

مصادر البليوجرافية:

تم إعداد بليوجرافية الدراسة بالاعتماد على مصدر من المصادر التي يمكن الحصول على البيانات المطلوبة لكل فيلم منها، ويمكن تقسيم هذه المصادر إلى نوعين هما المصادر المباشرة والمصادر غير المباشرة.

المصادر المباشرة:

هي المصادر التي يمكن الحصول على معلومات الفيلم منها بشكل مباشر وهي تعد المصادر الأولية للمعلومات، وتمثلت هذه المصادر في:

الأفلام نفسها:

كل فيلم سينمائي لابد أن يتضمن مقدمة [تترات البداية] تتضمن معلومات الفيلم مثل اسم الفيلم والقائمين على إعداده مثل: اسم كاتب القصة والسيناريو والحوار، وأسماء الممثلين والفنيين، وشركة الإنتاج والتوزيع، لذلك فإن المعلومات التي تسجل في مقدمة الفيلم تعد معلومات مباشرة عن الفيلم، وإن كان يشوبها العشوائية في الأفلام المصرية فلا توجد قواعد أو ضوابط معينة يتم تسجيل معلومات الفيلم وترتيبها في المقدمة بناءً عليها، كما أن هذه المعلومات غالباً ما تكون منقوصة أو غير دقيقة، فعلى سبيل المثال كثير من الأفلام المقتبسة عن مصادر أدبية وأفلام أجنبية لم تذكر في مقدماتها هذه المصادر ولم تشر إليها، وإنما يكتب اسم القائم بعملية الاقتباس أو التمثير على أنه مؤلف الفيلم، كما أن معظم الأفلام لم تسجل في مقدماتها سنة إنتاج الفيلم، ولم يتم ذلك إلا في بعض الأفلام الحديثة التي تقوم باستعراض المعلومات التي لم تسجل في المقدمة بعد نهاية الفيلم ومنها سنة الإنتاج.

المصادر الأساسية للمعلومات:

يصاحب عملية إنتاج الفيلم – غالبًا – عمل الدعاية اللازمة له، ومن الوسائل المعتمدة لذلك الملصقات الدعائية للفيلم [الأفيش] ويتضمن صورًا وجمالاً تعبر عن موضوع الفيلم، وتحت الجمهور على مشاهدته، ويتم كتابة أسماء أهم المشاركين في الفيلم في هذه الملصقات الدعائية، مثل أبطال الفيلم من الممثلين، والمخرج، والمؤلف، ومدير التصوير، والمونتير، وشركة الإنتاج والتوزيع، وكعادة الأفلام المصرية تم اكتشاف أفلام اختلفت بعض المعلومات الواردة في مقدمة الفيلم مع المعلومات المسجلة على ملصقات الدعاية.

وقد صاحب تطور الأفلام تطور الصحافة الفنية التي تهتم بهذه الأفلام وتكتب عنها، فتبلورت فكرة دعائية للفيلم، تتمثل في عمل عرض خاص للفيلم يحضره النقاد السينمائيون والصحفيون لمشاهدة الفيلم والحكم عليه وإبداء ملاحظاتهم قبل العرض العام على الجمهور، ويصاحب هذه العرض الخاص توزيع الكتيبات الإعلامية المطبوعة عن الفيلم، وتتضمن ملخصًا لأحداث الفيلم والقائمين على صناعته وأى معلومات تفصيلية يرى المنتج أو المسئولون عن الفيلم أن ذكرها يساعد على الترويج للفيلم مثل التكلفة المالية لإظهار ضخامة الإنتاج، هذه الكتيبات الإعلامية تتفاوت جودتها وأهميتها حسب ما تتضمنه من معلومات عن الفيلم.

وحدث كثيرًا أن اختلفت معلومات ذكرت في هذه الكتيبات الإعلامية، وملصقات الدعاية أو مقدمة الفيلم، وبالتالي أثر ذلك على التوثيق الدقيق والصحيح للفيلم لدى المؤرخين نتيجة اعتماد بعض منهم على أحد هذه المصادر دون الأخرى، ومن هنا يأتي التضارب في المعلومات المسجلة عن الفيلم الواحد، وهو ما اجتهد الباحث في المقارنة بين هذه المصادر للوصول إلى المعلومة الصحيحة عن الفيلم، وقد تم تصويب أخطاء عديدة في المصادر المطبوعة التي استعان بها الباحث في إعداد الببليوجرافية.

المصادر غير المباشرة:

نظرًا لعدم تكامل المعلومات وتضاربها في المصادر المباشرة، وصعوبة استعراضها فلم يشاهد الباحث مثلًا تترات كل الأفلام مع العلم أن هناك ألف فيلم تقريبًا مفقودة، ولا توجد نسخ للعرض لها مثل كل الأفلام الصامتة ماعدا فيلم "الضحايا" من بين الأفلام المسجلة في البليوجرافية، فأخذت كل المعلومات المطلوبة عن هذه الأفلام من المصادر غير المباشرة.

كما أنه لم يتم عمل كتيبات إعلامية لكل الأفلام، ولم تتوافر كل الكتيبات التي تم إعدادها، واطلع الباحث على عدد لا بأس به من هذه الكتيبات في مكتبة المركز الكاثوليكي المصري للسينما.

لذا كانت المصادر غير المباشرة هي العامل الأهم في تجميع المعلومات المطلوبة عن كل فيلم، وهذه المصادر انقسمت إلى نوعين:

المصادر المطبوعة:

تمثلت في الكتب التي أعدها بعض المهتمين بالسينما والأفلام، والأدلة سواء الأدلة التي تغطي فترة زمنية محددة، أو الأدلة السنوية التي تصدر بشكل دوري كل سنة، والكتب التي تهتم بالأفلام، والنشرات الفنية السنوية التي كانت تصدر عن الجهات المهمة والعاملة في الفن عمومًا، والفن السينمائي تحديدًا، كما تم الرجوع إلى ملفات المركز الكاثوليكي المصري للسينما، والأرشيف المطبوع الخاص بالمركز.

المصادر غير المطبوعة:

وتمثلت في المواقع الإلكترونية على شبكة الإنترنت والمتخصصة في الأفلام العربية والمصرية، وتقدم معلومات عن الأفلام المسجلة فيها.

وقد تم عمل قائمة كاملة بالمصادر غير المباشرة المطبوعة وغير المطبوعة التي اعتمد الباحث عليها في إعداد بليوجرافية الدراسة لتوثيقها ويمكن الإطلاع عليها في الملحق (١٣).

البناء والتكوين:

تعد مرحلة البناء والتكوين من أهم المراحل فى إعداد البليوجرافية إن لم تكن الأهم، فكلما كانت المعلومات منظمة ودقيقة كانت النتائج المترتبة عليها صحيحة، وفى هذه المرحلة تم تصميم استمارة لجمع البيانات والمعلومات الخاصة بكل فيلم، تتضمن المعلومات المطلوبة للتحليل البليوجرافى للأفلام فقط، تم تقسيمها إلى خمسة أقسام يوضحها الملحق (١٦).

• القسم الأول: معلومات الوصف البليوجرافى.

يتضمن المعلومات التى يتم الاعتماد عليها وتنظيمها فى الوصف البليوجرافى للفيلم وهى: عنوان الفيلم، والمخرج، والقصة والسيناريو والحوار، ومدير التصوير، والمونتير، والإنتاج، مع تحديد إذا كان مشتركاً مع دولة عربية أم مشتركاً مع دولة أجنبية، وشركة الإنتاج وتحديد إذا كانت ملكاً للدولة أم من شركات القطاع الخاص أم شركات أجنبية، وشركة التوزيع وتحديد إذا كان التوزيع داخلياً أم خارجياً، وتاريخ العرض الأول للفيلم بغض النظر عن المدينة التى عرض فيها الفيلم، واللون وتحديد إذا كان أبيض وأسود أم ملوناً.

• القسم الثانى: المعلومات الموضوعية والنوعية.

يتضمن المعلومات التالية عن الفيلم، الاقتباس وتحديد إذا كان الفيلم مقتبساً أم لا، وتحديد مصدر الاقتباس العربى قصة أم رواية أم مسرحية أم مجموعة قصصية، أو أى شكل أدبى آخر، أما الاقتباس الأجنبى فيتم تحديد المصدر الأدبى قصة أم رواية أم مسرحية، أو أى شكل أدبى آخر، وما إذا كان مصدر الاقتباس فيلماً أجنبياً.

• القسم الثالث: التبصرات.

يتضمن اثنتى عشرة تبصرة تتعلق بالموضوعات التالية.

- عنوان المصدر الأدبي العربى ومؤلفه:
- عنوان المصدر الأدبي الأجنبى ومؤلفه:
- عنوان الفيلم الأجنبى وجنسيته:
- معلومات عن عنوان الفيلم:
- معلومات عن الإخراج:
- معلومات عن التصوير:
- معلومات عن المونتاج:
- معلومات عن شركات الإنتاج:
- معلومات عن شركات التوزيع:
- معلومات عن تاريخ العرض:
- معلومات عن اللون:
- معلومات أخرى:
- القسم الرابع: تعليق الباحث.

يتم تسجيل المعلومات التى يرى الباحث أهميتها ولم ترد فى أى بند من البنود السابقة.

• القسم الخامس: المصادر والمراجع.

يتم كتابة بيانات المصادر والمراجع التى تم الحصول على هذه البيانات منها، وترتب حسب أهميتها وكثافة المعلومات المسجلة فيها ودقتها عن هذا الفيلم.

تم تطبيق استمارة البحث على كل الأفلام التى قام بحصرها الباحث فى الفترة الزمنية التى تغطيها الببليوجرافية من عام ١٩٢٣ حتى نهاية عام ٢٠٠٥، فتم تحرير ٣١٦٥ استمارة لنفس العدد من الأفلام، ولم يتم تحرير أكثر من استمارة

للفيلم الواحد حتى الأفلام التي أعيد عرضها مرة أخرى نتيجة لأي سبب من الأسباب وعددها سبعة أفلام، فقد تم تحرير استثمارة للفيلم في كل تاريخ عرض جديد باعتبار أنه بمثابة طبعة جديدة من الفيلم نتيجة حدوث تعديلات بالحذف والإضافة للفيلم، وقد بلغ عدد هذه الأفلام سبعة أفلام وهي:

(١) صاحب السعادة كشكش بيه/١٩٣١، حوادث كشكش بيه/١٩٣٤.
وكلاهما فيلم واحد؛ الأول عرض صامتاً والثاني أضيف إليه الصوت.

(٢) الضحايا الصامت/١٩٣٢، الضحايا المضاف إليه الصوت/١٩٣٥.

(٣) محدش واخذ منها حاجة/١٩٥٥، عرض مرة أخرى بعنوان السعد وعد/١٩٥٥.

(٤) أوعى تفكر/١٩٥٤، عرض مرة أخرى بعنوان أنس الدنيا/١٩٦٢.

(٥) ليلة القدر/١٩٥٢، عرض مرة أخرى بعنوان الشيخ حسن/١٩٥٤.

(٦) خذنى بعارى/١٩٦٢، عرض مرة أخرى بعنوان اغفر لى خطيئتي/١٩٦٣.

(٧) ليلي بنت الصحراء/١٩٣٧، عرض مرة أخرى بعنوان ليلي البدوية/١٩٤٤.

بتطبيق هذه الاستثمارة على الأفلام توفرت البيانات الأولية عن الأفلام والمعلومات المرتبطة بها استعداداً لإعادة تنظيم وتفريغ هذه البيانات بما يحقق الهدف منها.

الوصف الببليوجرافي:

فهرست الأفلام التي عرضت عرضاً جماهيرياً عامّاً وعددها [٣٠٢٣] فيلماً من بين الأفلام التي تم حصرها وضبطها [٣١٦٥] فيلماً، وفقاً لقواعد الفهرسة الأنجلو أمريكية 2 AACR الطبعة الثانية مراجعة ٢٠٠٢ تحديث ٢٠٠٥ الترجمة العربية الصادرة عام ٢٠٠٦ عن الدار المصرية اللبنانية. وتم التطبيق على حقول الفهرسة الوصفية الآتية.

• حقل العنوان وبيان المسؤولية.

• حقل بيانات النشر.

• حقل الوصف المادى.

• حقل التبصرات.

وسيتّم عرض فهرسة الأفلام بالتفصيل، وكيفية تطبيق هذه القواعد على الأفلام المصرية فى الجزئية [٢/٢/٢/٦] من الفصل السادس.

التنظيم والمداخل الاسترجاعية:

للحصول على إحصاءات رقمية دقيقة لابد من تنظيم المعلومات المتوفرة تنظيمًا دقيقًا يلبي احتياجات الدراسة ويساعد على تحقيق أهدافها، لذا تم اعتماد تنظيم كل بيانات الأفلام وفقًا للتسلسل الزمنى للسنوات أولاً، ثم ترتب الأفلام داخل كل سنة وفقًا للتسلسل الزمنى لتاريخ العرض المدون باليوم والشهر والسنة، مع وضع رقم مسلسل عام للأفلام يستمر من أول فيلم الذى يحمل الرقم (١) وحتى آخر فيلم الذى يحمل الرقم (٢٠٢٣) ولم يتم وضع أى ترقيم آخر لقوائم الأفلام.

أما المداخل الاسترجاعية فقد تم تحديدها بناءً على الأهداف المطلوبة من الببليوجرافية وهى دراسة الاتجاهات العددية والنوعية للأفلام عن طريق عمل تحليل فيلمومتري لإحصاءات الأفلام السنوية، والمخرجين، ومديرى التصوير، والمونتيرين، وكتاب النص السينمائى [السيناريو]، وشركات الإنتاج والتوزيع، واللون. وقد تم الاسترجاع وفقًا لكل بيان من هذه البيانات باسم الشخص القائم بالعمل عدا شركات الإنتاج والتوزيع فكان الاسترجاع يتم باسم الشركة وليس باسم مؤسسها أو صاحبها، كذلك اللون كان الاسترجاع يتم بتحديد اللون.

أما مجال الاهتمام الموضوعى فتم دراسته عن طريق إعداد الملاحق التى تحقق ذلك بالاعتماد على ما تم تسجيله من بيانات ومعلومات موضوعية عن كل فيلم فى استمارة جمع البيانات والمعلومات الخاصة بفيلموجرافية الدراسة، التى تم تحريرها لكل فيلم، واستخلصت هذه الملاحق منها.

التنفيذ والوسيط الذى أتاحت عليه الببليوجرافية:

تأتى مرحلة تنفيذ الببليوجرافية وتم فيها تنفيذ ما تم عرضه سلفاً للحصول على الإحصاءات الرقمية، وتحديد اتجاهات الأفلام ودراساتها، فحتى المرحلة السابقة كان كل شىء متعلق بالببليوجرافية مكتوباً على الورق فى شكل استمارات البحث، وبطاقات الفهرسة.

وقد تم تنفيذ هذه المرحلة باستخدام الحاسب الآلى حيث تم عمل ثمانى قوائم أساسية تم تثبيت الرقم العام المسلسل وعنوان الفيلم فى كل منها وهى:

(١) قائمة عناوين الأفلام. سجل فيها عنوان الفيلم وتاريخ العرض مرتبة وفقاً للتسلسل الزمنى للسنوات وتاريخ العرض باليوم والشهر.

(٢) قائمة المخرجين. وسجل فيها بيان الإخراج لكل فيلم.

(٣) قائمة مديرى التصوير. سجل فيها اسم مدير التصوير لكل فيلم.

(٤) قائمة المونتيرين. سجل فيها اسم المونتير لكل فيلم.

(٥) قائمة كتاب النص السينمائى. سجل فيها اسم كاتب السيناريو لكل فيلم.

(٦) قائمة شركات الإنتاج. سجل فيها اسم الشركة/الشركات المنتجة لكل فيلم.

(٧) قائمة شركات التوزيع. سجل فيها اسم الشركة/الشركات الموزعة لكل فيلم.

(٨) قائمة اللون. سجل فيها بيان اللون لكل فيلم.

بعد الانتهاء من إعداد هذه القوائم وضبط معلوماتها ضبطاً فيلموجرافياً باستخدام برنامج Microsoft Office Word إصدار عام ٢٠٠٣، تم إتاحة الببليوجرافية من خلال وسيط إلكترونى بتصميم قاعدة بيانات للأفلام بعنوان "قاعدة بيانات الأفلام المصرية" تتيح إمكانية الاسترجاع بأى بيان من البيانات المسجلة فى القوائم الثمانية، وبالتالي تم تفريغ الإحصاءات الرقمية المتعلقة بالأفلام والواردة فى متن هذه الدراسة.

وسيتّم عرض الكيفية التي تمّ بها تصميم "قاعدة بيانات الأفلام المصرية" عند دراسة التصور المستقبلي لضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها في الفصل الأخير من هذه الدراسة وتحديدًا جزئية [٣/٨] المتعلقة بدراسة نموذج لقاعدة بيانات فيلمية.

الإحصاءات الناتجة عن فيلوجرافية الدراسة:

نظرًا لعدم توافر ببليوجرافية شاملة يمكن الاعتماد عليها، فقد أثر الباحث أن يُعد ببليوجرافية الدراسة وفقًا لما يطمئن إليه من معلومات يتم استخلاصها عن عدة مصادر حسب القواعد والضوابط التي تم وضعها لإعداد هذه الببليوجرافية.

وقد ارتبط البناء العام للببليوجرافية بعدة ملفات فرعية، ساعدت في النهاية على وضوح الرؤية للباحث في جزئيات عديدة، مثل الأفلام المقتبسة عن مصادر أدبية أجنبية أو عن أفلام أجنبية، والأفلام المأخوذة عن الأدب العربي، والأفلام التي أنتجت بالاشتراك مع دول أخرى سواء أكانت دولاً عربية أم دولاً أجنبية.

بعد الانتهاء من إعداد الببليوجرافية وتنظيمها انتهت هذه الملفات الفرعية واتضحت أيضًا فكانت الإحصاءات النهائية لببليوجرافية الدراسة، التي سترد في متن الدراسة كالآتي:

- بلغ إجمالي عدد الأفلام السينمائية التي تم عرضها عرضًا جماهيريًا عامًا في الفترة من ١٩٢٣ : ٢٠٠٥ [٣٠٢٣] فيلمًا يوضحها الجدول (٣-٣) تم عرضها خلال ثلاثة وثمانين عامًا، جاء عام ١٩٨٦ في الرتبة الأولى حيث عرض خلاله ٩٧ فيلمًا، تلاه عام ١٩٨٥ حيث عرض خلاله ٧٥ فيلمًا، ثم عام ١٩٨٧ حيث عرض ٧٢ فيلمًا، وعام ١٩٩٢ حيث عرض ٧٠ فيلمًا، وهي السنوات التي تجاوز فيها عدد الأفلام المعروضة الرقم ٧٠ على مدى تاريخ الإنتاج السينمائي في مصر على مدى ٨٣ عامًا؛ بينما جاء عقد الثمانينيات في الرتبة الأولى

بين العقود الزمنية التسعة؛ فقد تم عرض ٥٧٦ فيلمًا، بينما جاء عقد الخمسينيات في المرتبة الثانية حيث عرض ٥٣٠ فيلمًا؛ وقد بلغ متوسط النمو للأفلام ٣٦،٤٢ % سنويًا على مدى الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥.

جدول (٣-٣) التجميع النهائي للأفلام الروائية الطويلة

من ١٩٢٣ حتى ٢٠٠٥

السنة	٠	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	المجموع
العشرينيات	-	-	-	١	-	-	-	١	٤	٢	٨
الثلاثينيات	٦	٢	٨	٧	٦	١٢	١٣	١٧	١١	١٤	٩٦
الأربعينيات	١٢	١٢	٢٢	١٥	٢٣	٤٢	٥٢	٥٤	٥٠	٤٤	٣٢٦
الخمسينيات	٤٨	٥٢	٥٩	٦٢	٦٦	٥١	٣٩	٤٠	٥٥	٥٨	٥٣٠
الستينيات	٥٩	٥٢	٤٧	٤٩	٤٥	٤٢	٣٩	٣٦	٣٩	٤٦	٤٥٤
السبعينيات	٤٨	٤٧	٤٢	٤٤	٤٥	٥١	٤٧	٥٠	٥٢	٣٩	٤٦٥
الثمانينيات	٣٥	٤٣	٤١	٤٦	٦٤	٧٥	٩٧	٧٢	٥٧	٤٦	٥٧٦
التسعينيات	٦٥	٦١	٧٠	٥٣	٣٥	٣١	٢٨	١٦	٢٠	١٨	٣٩٧
الألفية	٣١	٣٢	٣٣	٢١	٢٤	٣٠	-	-	-	-	١٧١
المجموع											٣٠٢٣

المصدر: فيلموجرافية الدراسة

تشير الأرقام من (٠ : ٩) في الصف الأول إلى السنوات العشر التي يتكون منها العقد الزمني، وبالتالي تساعد على سهولة قراءة الجدول بتقاطع الصف مع العمود عند كل رقم فيكون عدد أفلام السنة على سبيل المثال الرقم ٩٧ الملون معناه أن عدد الأفلام المعروضة عام ١٩٨٦ هو ٩٧ فيلمًا وهكذا.

• تم حصر ١٤٢ فيلمًا منعت الرقابة عرضها عرضًا عامًا للجمهور على مدى تاريخ الأفلام من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥.

• قام بإخراج الأفلام المصرية ٣٥٩ مخرجًا في الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥، جاء نيازى مصطفى على رأس القائمة بإخراجه ١٠٨ فيلمًا، تلاه كل من حسن الإمام وحسن الصيفى ولكلٍ منهما ٩١ فيلمًا، ثم حسام الدين مصطفى وله ٨٩ فيلمًا. وقد بلغ متوسط النمو للمخرجين ٤,٣٣ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام.

• قام على تصوير الأفلام المصرية ١٤٥ مدير تصوير في الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥، جاء وحيد فريد على رأس القائمة بتصوير ١٧٢ فيلمًا، تلاه عبد الحليم نصر وله ١٣٠ فيلمًا، ثم محمود نصر وله ١٢٦ فيلمًا، ثم مصطفى حسن وله ١٢٥ فيلمًا، وقد بلغ متوسط النمو لمديرى التصوير ١,٧٥ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام.

• قام بعمل المونتاج للأفلام المصرية ١٤٧ مونتيرًا في الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥، جاء فكرى رستم على رأس القائمة وله ٢٣٧ فيلمًا، تلاه عبد العزيز فخرى ورشيدة عبد السلام وسعيد الشيخ وحسين عفيفى وحسين أحمد ولكلٍ منهم: ١٣٥، ١٥٠، ١٦١، ١٧٣، ١٧٦ فيلمًا على الترتيب؛ وقد بلغ متوسط النمو للمونتيرين ١,٧٧ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام المصرية.

• شارك ٦٤٧ سيناريست فى كتابة سيناريوهات الأفلام المصرية من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥، جاء على رأس القائمة عبد الحى أديب وله ٨٧ فيلمًا تلاه محمد مصطفى سامى وفيصل ندا ومصطفى محرم ولكلٍ ٧٦، ٧٥، ٧٢ فيلمًا على الترتيب؛ وقد بلغ متوسط النمو لكتاب السيناريو ٧,٨٠ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام.

• قام على إنتاج الأفلام المصرية ٧٦٠ شركة إنتاج ما بين شركات حكومية وشركات خاصة وأفراد، جاءت شركة مصر للتمثيل والسينما فى المقدمة بإنتاجها ٥٧ فيلمًا من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٦، تلتها شركة أفلام

الاتحاد التي أنتجت ٥٢ فيلمًا من ١٩٥٣ إلى ١٩٨٦، ثم شركة لوتس فيلم التي أنتجت ٤٩ فيلمًا من ١٩٢٨ إلى ١٩٧٢، ثم الشركة العربية للسينما ولها ٤٧ فيلمًا من ١٩٥٧ إلى ١٩٧٤، وشركة أفلام حلمي رفلة ولها ٤٣ فيلمًا من ١٩٤٩ إلى ١٩٧٦.

• قدمت السينما المصرية ٣١٨ فيلمًا يوضحها الجدول (٣-٤) اعتمدت في قصتها وموضوعها على الأدب المصري المطبوع والمنشور للأدباء والكتاب المصريين، جاء إحسان عبد القدوس في المقدمة حيث اعتمد ٤٣ فيلمًا على قصصه ورواياته، تلاه نجيب محفوظ الذي قدم ٤١ فيلمًا استنادًا إلى رواياته، تلاهما يوسف السباعي فقد استمدت السينما المصرية من أدبه موضوعات ١٥ فيلمًا، وقد بلغ إجمالي الأدباء والكتاب المصريين الذين تحولت كتاباتهم إلى أفلام حوالي ١٠٠ كاتبًا وأديبًا على مدى تاريخ الأفلام.

جدول (٣-٤) الأفلام المصرية المأخوذة من مصادر أدبية مصرية

العقد	الثلاثينيات	الأربعينيات	الخسينيات	الستينيات	السبعينيات	الثمانينيات	التسعينيات	الألفية	المجموع
العدد	٣	٧	٣١	٨٥	٩٢	٧٤	٢٥	١	٣١٨

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

• اقتبست السينما المصرية ٣٨٥ فيلمًا عن الأدب الأجنبي المطبوع يوضحها الجدول (٣ - ٥)، والأفلام الأجنبية وفقًا للإحصاءات التي اطمئن إليها الباحث، منها ٢١٢ فيلمًا عن الأدب الأجنبي، و١٧٣ فيلمًا عن الأفلام الأجنبية الجدول (٣ - ٦)؛ واحتل الكاتب الإنجليزي ويليام شكسبير الرتبة الأولى بين الأدباء والكتاب الأجانب حيث تحولت خمس مسرحيات له إلى ١٤ فيلمًا حسب إحصاء الباحث، تلاه إميل زولا وله ٨ أفلام مأخوذة عن روايتين من رواياته وقصة واحدة، ثم ألكسندر ديماس الأب والابن والأديب الروسي دوستويفسكي ولكل ٦ أفلام

مأخوذة عن أعمال أدبية لهم؛ أما على مستوى الأفلام الأجنبية فقد اعتمدت السينما المصرية في اقتباسها على الأفلام الأمريكية بشكل رئيسي ثم الأفلام الفرنسية، والإيطالية، والإنجليزية.

جدول (٣-٥) الأفلام المصرية المقتبسة عن مصادر أدبية أجنبية

العقد	الثلاثينيات	الأربعينيات	الخمسينيات	الستينيات	السبعينيات	الثمانينيات	التسعينيات	الألفية	المجموع
العدد	٧	٣٦	٣٧	٤٤	٣٩	٣٥	٤١	٣	٢١٢

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

جدول (٣-٦) الأفلام المصرية المقتبسة عن أفلام أجنبية

العقد	الثلاثينيات	الأربعينيات	الخمسينيات	الستينيات	السبعينيات	الثمانينيات	التسعينيات	الألفية	المجموع
العدد	١	٧	١١	٢٠	٤٩	٥٣	٢٢	١٠	١٧٣

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

- قدم القطاع العام السينمائي ١٥٧ فيلمًا منذ إنشائه عام ١٩٦٢ حتى تصفيته عام ١٩٧١.
- بلغ عدد أفلام الإنتاج المصري العربي المشترك ٢٧ فيلمًا منها ١٧ فيلمًا مع دولة لبنان فقط، أما الإنتاج المصري الأجنبي المشترك فقد بلغ ٣٤ فيلمًا منها ١٦ فيلمًا مع دولة فرنسا فقط.
- قدمت السينما المصرية ٣٠٢٣ فيلمًا منها ١٤٧٦ فيلمًا أبيض وأسود بنسبة ٤٨,٨٣ % من إجمالي عدد الأفلام المعروضة، و١٥٤٧ فيلمًا ملونًا بنسبة بلغت ٥١,١٧ % من إجمالي عدد الأفلام المعروضة.

• جاءت مصر فى الرتبة الأولى بين الدول العربية من حيث عدد الأفلام المنتجة والمعروضة فيها، تلتها كل من لبنان وسوريا والجزائر والعراق ثم المغرب وتونس على الترتيب.

الخلاصة:

يمكن تلخيص موضوع هذا الفصل الذى تناول الضبط البليوجرافى للأفلام من خلال عدة نقاط أساسية كما يلى:

(١) توجد مجموعة من محاولات الضبط البليوجرافى للأفلام تم حصرها فى ثلاثة عشر محاولة صدرت فى الفترة من (١٩٤٨ - ٢٠٠٢) أعدها مجموعة من المهتمين بالأفلام الروائية الطويلة وعلى رأسهم نقاد السينما.

(٢) غابت المنهجية عن التجميعات البليوجرافية التى تمت للأفلام المصرية فى التجارب المشار إليها نتيجة عدم تخصص القائمين على إعدادها فى العمل البليوجرافى.

(٣) لا توجد جهة مسئولة عن ضبط الأفلام المصرية بشكل منتظم منذ بدأت وحتى الآن.

(٤) أدى ذلك إلى قيام الباحث بإعداد بليوجرافية فيلمية للأفلام الروائية الطويلة يمكن أن تلبي احتياجات الدراسة.

(٥) تم إعداد بليوجرافية الباحث من خلال الاعتماد على المصادر المباشرة وغير المباشرة مع تدخل الباحث كثيرًا لتصويب الأخطاء التى وردت فى كثير من المحاولات السابقة خصوصًا العيوب المنهجية فى الضبط البليوجرافى.

٦) بلغ عدد الأفلام التي تم ضبطها وفقاً لببليوجرافية الباحث ٣٠٢٣ فيلماً
تم ضبطها خلال ٨٣ عاماً في الفترة من (١٩٢٣ – ٢٠٠٥) وهو ما
لم يتحقق في أي ببليوجرافية سابقة.

الفصل الرابع

الدراسة الببليوجرافية للأفلام المصرية

تمهيد:

يهتم هذا الفصل بعمل دراسة بيلوجرافية للأفلام الروائية وفقاً لمنهج البحث البليومتري، باعتبار أن محور الدراسة هو الأفلام، وتعتمد هذه الدراسة على دراسة الاتجاهات البليومتريّة للأفلام وهي: الاتجاهات العددية للأفلام حسب السنوات والعقود على مدى ثلاثة وثمانين عاماً، هي الفترة الزمنية التي تغطيها الفيلموجرافية، ومقارنتها مع إنتاج الدول العربية والأجنبية.

أما الاتجاهات الموضوعية للأفلام فيتمّ دراستها خلال دراسة الأصل الفكري لموضوع الفيلم خلال الجزئيات الخاصة بالأفلام المأخوذة عن الأدب المصري، والأفلام المأخوذة عن الأدب الأجنبي، والأفلام المأخوذة عن أفلام مصرية؛ بمعنى إعادة إنتاج فيلم سبق إنتاجه، والأفلام المأخوذة عن أفلام أجنبية، والأفلام ذات السمة التاريخية والدينية، وأفلام السيرة الذاتية أو أفلام التراجم.

كما يتم دراسة الاتجاهات النوعية للأفلام من زاوية نوعية الإنتاج موضعاً أفلام الإنتاج المشترك مع الدول العربية والأجنبية، والأفلام ذات الإنتاج المصري المنفرد من خلال إنتاج مؤسسات الدولة، وإنتاج الأفراد، وإنتاج الشركات الخاصة، والاتجاهات النوعية للألوان من خلال أفلام الأبيض والأسود والأفلام الملونة خلال مدة الفيلموجرافية.

أما الاتجاهات الإنتاجية للأفلام فيتمّ دراستها من خلال إنتاجية الأفلام خلال العقود الزمنية المحددة، وإنتاجية المخرجين، وإنتاجية مديري التصوير، وإنتاجية المونتيرين، وإنتاجية كتاب النص السينمائي.

وتنتهي الدراسة بعرض الاتجاهات الزمنية للأفلام حسب العقود والمراحل الزمنية المختلفة إلى جانب الاتجاهات الزمنية لصناع الأفلام السينمائية، والاتجاهات الجغرافية حسب مدن الإنتاج السينمائي ما بين القاهرة والإسكندرية.

الاتجاهات العددية للأفلام:

تتم دراسة الاتجاهات العددية للأفلام عن طريق تحليل الإحصاءات العددية الرقمية لها وتوزيعها حسب الفئات العددية المحددة، ومقارنتها مع أعداد الأفلام التي أنتجت وعرضت في دول أخرى مثل الدول العربية والأجنبية وهو ما سيتم تطبيقه على الأفلام المصرية في الجزئية الآتية.

الاتجاهات العددية للأفلام حسب الرتبة:

ثبت عن طريق فيلموجرافية الدراسة أن إجمالي عدد الأفلام المصرية المعروضة في الفترة من عام ١٩٢٣ حتى نهاية عام ٢٠٠٥ هو ٣٠٢٣ فيلمًا موزعة على ٨٣ عامًا، كما هو موضح في (ملحق ٧) وقد تم ترتيب السنوات حسب الرتبة من الأكثر عددًا إلى الأقل عددًا وتبين ما يأتي:

(١) جاء عام ١٩٨٦ في الرتبة الأولى حيث عرض خلاله ٩٧ فيلمًا تلاه عام ١٩٨٥ في الرتبة الثانية حيث عرض خلاله ٧٥ فيلمًا ثم عام ١٩٨٧ في الرتبة الثالثة حيث عرض ٧٢ فيلمًا وهذه السنوات الثلاث فقط هي التي تجاوز فيها عدد الأفلام المعروضة حاجز السبعين فيلمًا بالإضافة إلى عام ١٩٩٢ الذي عرض خلاله ٧٠ فيلمًا.

(٢) بلغ عدد الأفلام التي عرضت خلال السنوات التي احتلت الرتب العشر الأولى ٧٥٠ فيلمًا بنسبة ٢٤,٨٠ % من إجمالي عدد الأفلام المعروضة على مدى تاريخ الأفلام.

(٣) في حين بلغ عدد الأفلام التي عرضت خلال السنوات التي احتلت الرتب العشر التي تليها ٨٣٢ فيلمًا بنسبة وصلت إلى ٢٧,٥٢ % من إجمالي عدد الأفلام المعروضة على مدى تاريخ الأفلام.

(٤) أما الرتب الخمس والثلاثون الباقية بدءًا من الرتبة الحادية والعشرين وحتى الرتبة الخامسة والخمسين فقد عرض خلالها ١٤٤١ فيلمًا بنسبة وصلت إلى ٤٧،٦٨ % من إجمالي عدد الأفلام المعروضة على مدى تاريخ الأفلام.

(٥) جاءت السنوات من عام ١٩٢٤ إلى ١٩٢٦ فى الرتبة السادسة والخمسين والأخيرة حيث لم يعرض خلالها أى فيلم روائى طويل.

الاتجاهات العددية للأفلام حسب العقود:

وفقًا لفيلموجرافية الدراسة فقد بلغ إجمالي عدد ما تم عرضه من أفلام خلال الفترة التى تغطيها الدراسة من ١٩٢٣ : ٢٠٠٥ ، ٣٠٢٣ فيلمًا تم تقسيمها وتوزيعها على العقود الزمنية وفقًا للجدول (٤-١) فجاء إجمالي عدد ما تم عرضه من أفلام فى كل عقد زمنى كما هو موضح بالجدول المشار اليه.

وبحساب الرتبة ومعدل التغير السنوى خلال كل عقد على حدة يتضح معدل التغير فى عدد الأفلام التى يتم عرضها خلال العقود المختلفة، والذى يوضح معدل الزيادة أو النقص فى عدد الأفلام المعروضة خلال العقد بالنسبة للعقود الأخرى.

جدول (٤-١) التوزيع العددي للأفلام حسب العقود الزمنية

الفترة الزمنية	العدد	الرتبة	معدل التغير السنوي %
١٩٢٩ - ١٩٢٣	٨	٩	٠,٨
١٩٣٩ - ١٩٣٠	٩٦	٨	٨,٨
١٩٤٩ - ١٩٤٠	٣٢٦	٦	٢٣
١٩٥٩ - ١٩٥٠	٥٣٠	٢	٢٠,٤
١٩٦٩ - ١٩٦٠	٤٥٤	٤	٧,٦ -
١٩٧٩ - ١٩٧٠	٤٦٥	٣	١,١
١٩٨٩ - ١٩٨٠	٥٧٦	١	١١,١
١٩٩٩ - ١٩٩٠	٣٩٧	٥	١٧,٩ -
٢٠٠٥ - ٢٠٠٠	١٧١	٧	٢٢,٦ -
المجموع	٣٠٢٣		٣٦,٤٢
المتوسط	٣٦,٤٢		٣,٦

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما جاء في الجدول السابق يتضح الآتي:

(١) أقصى معدل لزيادة عدد الأفلام العروض جاء في عقد الأربعينيات فقد زاد عدد الأفلام من ٩٦ فيلمًا خلال الثلاثينيات إلى ٣٢٦ خلال الأربعينيات بمعدل تغير بلغت نسبته ٢٣% وهو أعلى معدل بين العقود المختلفة.

(٢) جاء معدل التغير خلال عقد الخمسينيات في الرتبة الثانية نتيجة وصول عدد الأفلام المعروضة خلال الخمسينيات إلى عدد غير مسبوق لم يتم تجاوزه إلا خلال عقد الثمانينيات وقد بلغ معدل التغير بين عقد الأربعينيات والخمسينيات ٢٠,٤% فقد تجاوزت أفلام الخمسينيات أفلام الأربعينيات بعدد ٢٠٤ أفلام.

(٣) بلغ معدل التغير السالب أقصى حد له خلال عقد الألفية حيث بلغ $22,6\%$ تلاه عقد التسعينيات بمعدل بلغ $17,9\%$ ويدل هذا المعدل السلبي على بداية الانهيار في صناعة السينما خلال التسعينيات والألفية، في حين جاء معدل التغير السلبي لعقد الستينيات في المرتبة الثالثة نتيجة هبوط عدد الأفلام المعروضة من ٥٣٠ فيلمًا خلال الخمسينيات إلى ٤٥٤ فيلمًا خلال الستينيات نتيجة إحجام عدد من شركات الإنتاج عن العمل خلال هذا العقد الذي شهد بداية القطاع العام السينمائي وبالتالي توقفت هذه الشركات عن العمل خوفاً من الفشل وتقييماً لأفلام القطاع العام ومدى نجاحها.

(٤) شهد عقد السبعينيات حالة من الثبات النسبي فلم يتجاوز معدل التغير $1,1$ خلال العقد نتيجة توقف القطاع العام وتصفيته في بداية العقد وعودة شركات القطاع الخاص إلى الإنتاج مرة أخرى فلم تحدث طفرة في معدل الإنتاج المعروض تؤثر في معدل التغير النسبي خلال العقد.

(٥) بلغ متوسط عدد الأفلام المعروض سنوياً حوالي ٣٦ فيلمًا تقريباً خلال سنوات الدراسة البالغ عددها ٨٣ عاماً وهو المعدل الأعلى على مستوى العالم العربي ومعدل أقل من المتوسط على المستوى الدولي.

مقارنة بين الأفلام المصرية والعربية:

عندما تتم المقارنة بين الأفلام المصرية والأفلام التي أنتجتها الدول العربية التي يوجد بها إنتاج سينمائي يلاحظ أن وجه المقارنة من حيث العدد يكاد يكون معدوماً، فمنذ بدأ إنتاج الأفلام المصرية استطاع الفيلم المصري أن يبسط سيطرته على سوق الفيلم في الدول العربية لعقود طويلة على الرغم من وجود إنتاج سينمائي في هذه الدول.

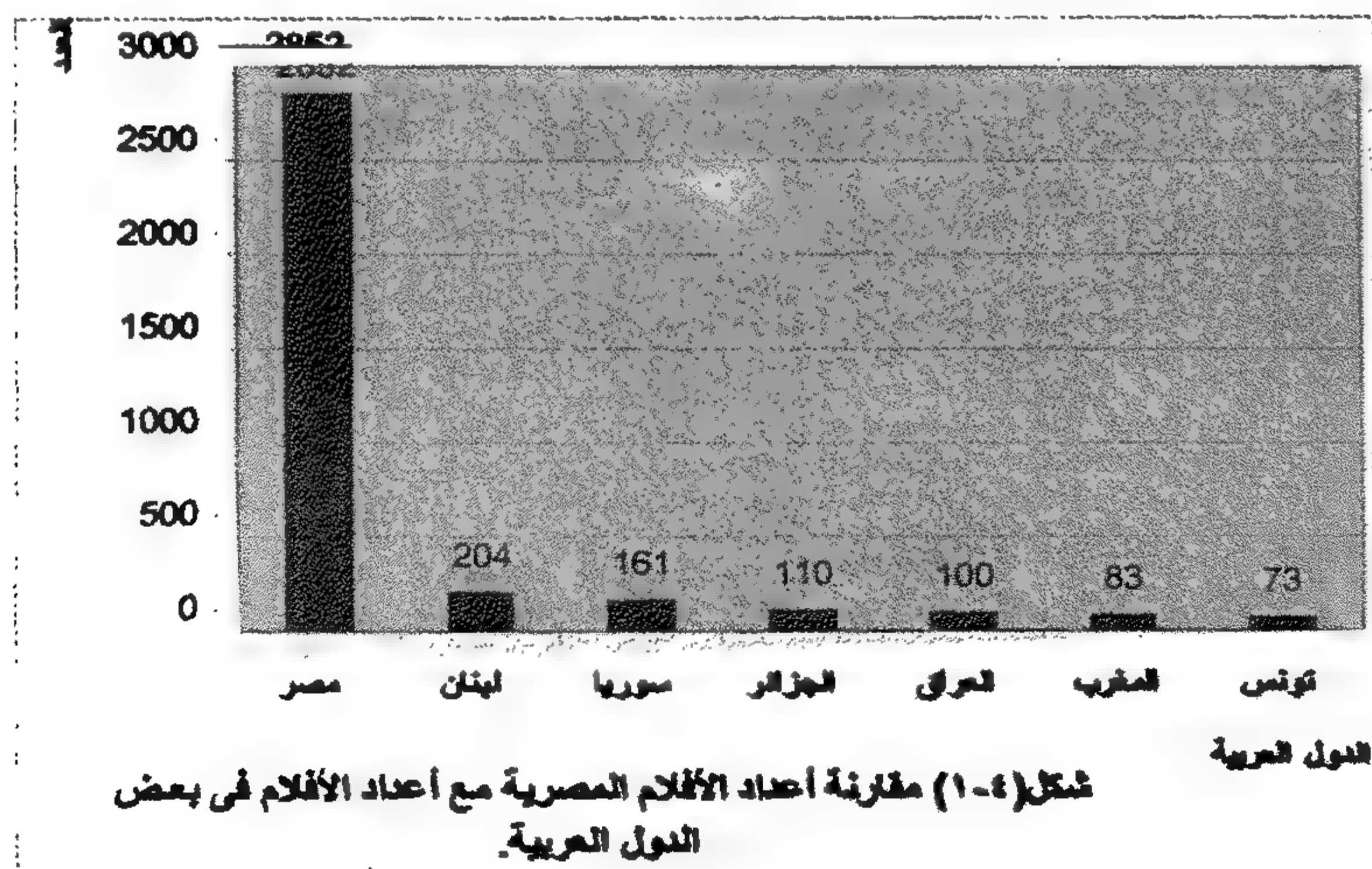
يوضح الجدول (٤-٢) إجمالي الإنتاج السينمائي في مصر وبعض الدول العربية والفترات الزمنية التي أنتجت خلالها هذه الأعداد من الأفلام مرتباً حسب الرتبة مع ملاحظة أن عدد الأفلام المصرية قد زاد إلى ٣٠٢٣ فيلمًا في نهاية عام ٢٠٠٥م.

جدول (٤-٢) التوزيع العددي للأفلام في مصر وبعض الدول العربية.

م	الدولة	الفترة الزمنية	عدد الأفلام	الترتبة
١	جمهورية مصر العربية	١٩٢٣ إلى ١٩٩٩	٢٨٥٢	١
٢	لبنان	١٩٢٩ إلى ١٩٩٩	٢٠٤	٢
٣	سوريا	١٩٣٤ إلى ١٩٩٩	١٦١	٣
٤	الجزائر	١٩٦٤ إلى ١٩٩٩	١١٠	٤
٥	العراق	١٩٤٦ إلى ١٩٩٩	١٠٠	٥
٦	المغرب	١٩٥٧ إلى ١٩٩٩	٨٣	٦
٧	تونس	١٩٢٤ إلى ١٩٩٩	٧٣	٧

المصدر: محمود قاسم. دليل الأفلام في القرن العشرين في مصر والعالم العربي . - القاهرة : مكتبة مدبولي ، ٢٠٠٢. (ماعدًا إحصاء الأفلام المصرية فمصدره فيلموجرافية الدراسة)

كما يوضح الشكل ١) مقارنة أعداد الأفلام المصرية مع أعداد الأفلام في بعض الدول العربية التي لها إنتاج سينمائي ملموس



يتضح من الجدول والشكل السابقين مايلي

(١) عدد الأفلام المصرية يفوق إجمالي ما أنتجته الدول العربية مجتمعة، حيث بلغ إنتاج الدول العربية مجتمعة من الأفلام ٧٣١ فيلماً أى حوالى ٢٥،٦٣ % من إجمالي الإنتاج المصرى.

(٢) جاءت لبنان فى الرتبة الثانية بعد مصر، حيث تم إنتاج وعرض ٢٠٤ أفلام، وقد أسهم الفنانون المصريون بشكل كبير فى هذه الأفلام خصوصاً فى فترة الستينيات عندما هاجر عدد كبير من الفنانين المصريين إلى لبنان لأسباب سياسية، وبالتالي استفادت السينما اللبنانية منهم فى الإنتاج السينمائى اللبنانى خلال هذه الفترة.

(٣) جاء ترتيب الدول العربية بعد مصر ولبنان كالتالى، احتلت سوريا الرتبة الثالثة، تلتها الجزائر ثم العراق والمغرب وتونس.

(٤) اقتصرَت المقارنة مع الدول العربية الستة، رغم وجود إنتاج سينمائى فى بعض الدول العربية الأخرى مثل الأردن والبحرين والسودان والكويت وفلسطين، إلا أن هذا الإنتاج بدأ حديثاً ولم يتجاوز فيلماً أو اثنين لمعظم هذه الدول باستثناء فلسطين التى أنتجت ٨ أفلام من ١٩٨٥ حتى ١٩٩٩.

مقارنة بين الأفلام المصرية والأجنبية:

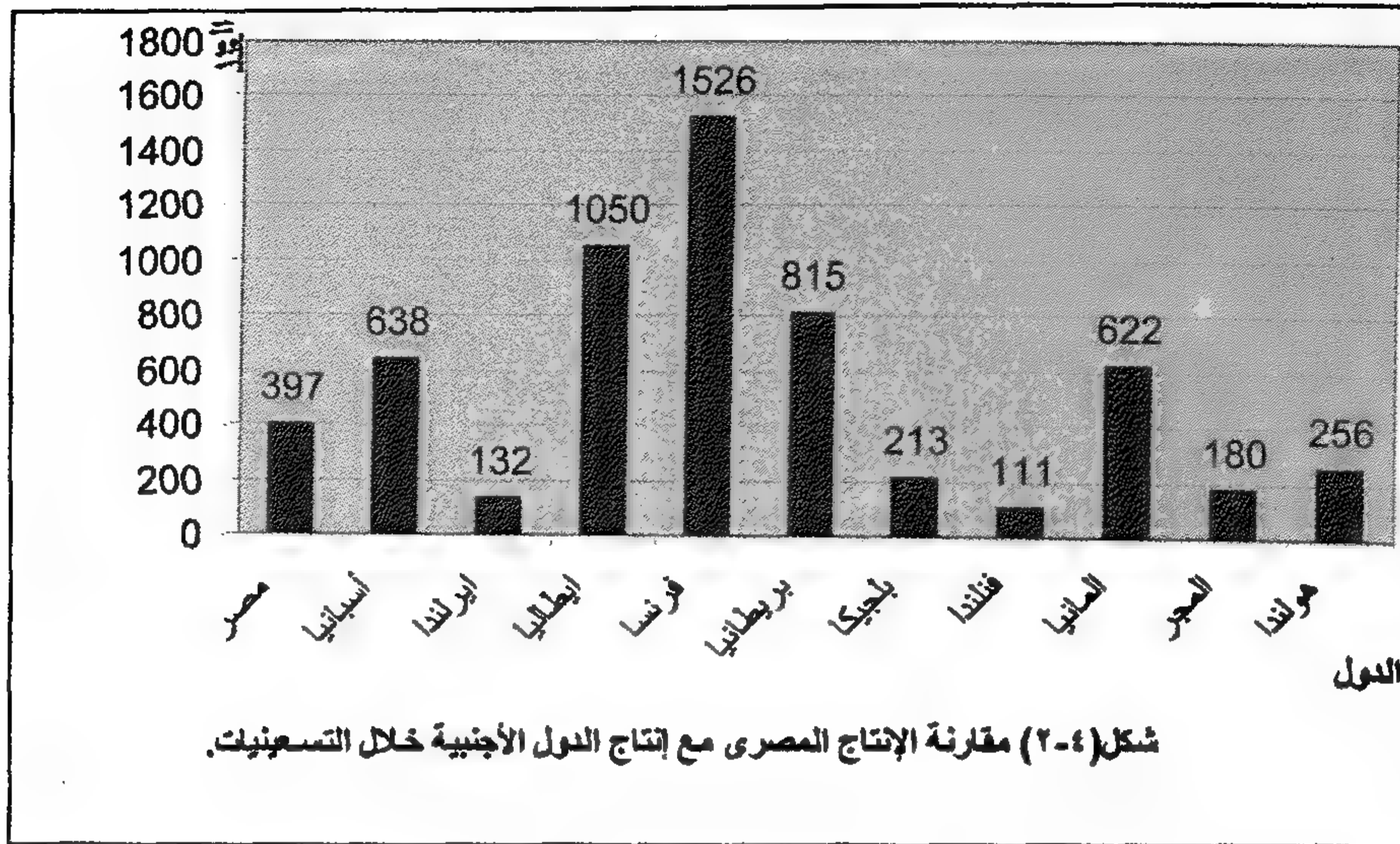
عندما نضع مصر على الخريطة السينمائية الدولية من حيث كم الإنتاج السينمائى المعروف، فإننا نجد الوضع قد تغير تماماً عن الوضع فى العالم العربى، فإذا كانت مصر الدولة الأولى بين الدول العربية من حيث كم الإنتاج السينمائى من الأفلام على مدى تاريخها السينمائى، فإن هذا الوضع اختلف تماماً عند مقارنته بالدول الأجنبية، ويتضح ذلك من خلال الجدول (٤-٣) الذى يوضح المقارنة بين الإنتاج السينمائى المصرى المعروف خلال عقد التسعينيات، والإنتاج الأجنبى المعروف خلال العقد نفسه، مع الأخذ فى الاعتبار أن اختيار الدول الأجنبية لم يخضع لأى معايير، وتم اختيارها عشوائياً حتى تتوفر الحيادية فى المقارنة.

جدول (٣-٤) مقارنة الأفلام المصرية مع الأفلام الأجنبية خلال التسعينيات

م	الدولة	١٩٩٠	١٩٩١	١٩٩٢	١٩٩٣	١٩٩٤	١٩٩٥	١٩٩٦	١٩٩٧	١٩٩٨	١٩٩٩	المجموع	المتوسط
١	مصر	٦٥	٦١	٧٠	٥٣	٢٥	٣١	٢٨	١٦	٢٠	١٨	٣٩٧	٣٩,٧
٢	أستراليا	٤٧	٦٤	٥٢	٥٤	٤٤	٥٩	٩١	٨٠	٦٥	٨٢	٦٣٨	٦٣,٨
٣	أيرلندا	٦	٣	٢	١٨	١٨	٢٢	١٨	١٦	١٧	١٢	١٣٢	١٣,٢
٤	إيطاليا	١١٣	١٣٦	١٢٦	١٠٦	١١٠	٧٧	٩٠	٨٧	٩٧	١٠٨	١٠٥٠	١٠٥
٥	فرنسا	١٤٦	١٥٦	١٥٥	١٥٢	١١٥	١٤١	١٣٤	١٦٣	١٨٣	١٨١	١٥٢٦	١٥٢,٦
٦	بريطانيا	٦٠	٥٩	٤٧	٦٩	٨٤	٧٨	١٢١	١١٤	٩١	٩٢	٨١٥	٨١,٥
٧	بلجيكا	٩	٩	٢٠	٢٣	٢١	٢٥	٢٤	٢٥	٣١	٢٦	٢١٣	٢١,٣
٨	فنلندا	١٣	١٢	١٠	١٣	١١	٨	١١	١٠	٩	١٤	١١١	١١,١
٩	ألمانيا	٤٨	٧٢	٦٣	٦٧	٦٠	٦٣	٦٤	٦١	٥٠	٧٤	٦٢٢	٦٢,٢
١٠	المجر	١١	١٢	٧٠	٧٠	٧٠	٧٠	٦٥	٢٣	٢٤	١٥	١٨٠	١٨
١١	هولندا	١٤	١٤	٢٣	٢٨	٢٢	٣٠	٢٧	٢٥	٢٣	٣٠	٢٥٦	٢٥,٦
	المجموع											٥٩٤٠	٥٩٤

المصدر : سمير فريد . السينما في دول الاتحاد الأوروبي : المؤسسات السينمائية . - القاهرة :
الاتحاد الأوروبي ، ٢٠٠٤ .

ويوضح الشكل (٢-٤) وضع مصر بين الدول الأجنبية الموضحة بالجدول السابق.



وبتحليل الجدول والشكل السابقين يتضح الآتي:

(١) جاءت مصر في الترتيب السادس بين الدول بعد فرنسا وإيطاليا وبريطانيا وإسبانيا وألمانيا على الترتيب، في حين جاءت دول هولندا وبلجيكا والمجر وأيرلندا وفنلندا بعد مصر في الترتيب العام للدول الإحدى عشرة الموجودة بالجدول.

(٢) خلال الجدول تأرجح ترتيب مصر بين الترتيب الثالث عامي ١٩٩٠ و١٩٩٢، والترتيب التاسع عامي ١٩٩٧ و١٩٩٨.

(٣) جاءت فرنسا في الترتيب الأول بين الدول من حيث كم الإنتاج السينمائي المعروف؛ نظرًا لكونها الدولة الأكثر إنتاجًا بين الدول الأوروبية بمتوسط عرض سنوي يبلغ ١٥٢ فيلمًا، وهو معدل مرتفع بين الدول الأوروبية إذا قورن بالدولة التي تحتل الرتبة الثانية وهي إيطاليا التي يصل متوسط العرض السنوي فيها ١٠٥ أفلام.

٤) يتضح من الجدول والشكل أن مصر يمكن أن تحتل مكاناً متقدماً بين الدول من حيث كم الإنتاج من الأفلام، لكن الأفلام المصرية لا تصل إلى الوضع والمكانة العالمية التي حققتها دول حديثة سينمائياً مثل إيران من حيث الكيف، والتي حصلت أفلامها على جوائز عديدة في المهرجانات الدولية الكبرى في وقت كان الغياب المصري واضحاً.

الاتجاهات الموضوعية للأفلام:

الاتجاهات الموضوعية للأفلام يمكن دراستها على أكثر من محور، ولكن سيتم دراسة هذه الجزئية من خلال دراسة: الأصل الفكري للمحتوى الموضوعي للفيلم السينمائي باعتباره عاملاً مهماً يعكس مدى تعبير الأفلام عن المجتمع الذي تنتمي إليه، ويفترض أنها تعكس واقع المجتمع خلال ما تقدمه من موضوعات، تعرض مشكلاته على الرأي العام حتى وإن لم تقدم حلولاً واقعية يمكن الأخذ أو الاسترشاد بها.

وتركز الدراسة في هذا المحور على الأفلام المأخوذة عن نصوص أدبية مصرية، والأفلام المأخوذة عن نصوص أدبية أجنبية، والأفلام المأخوذة عن أفلام أجنبية، بالإضافة إلى الأفلام ذات السمة التاريخية والدينية، وأفلام التراجم والسير الذاتية ويوضحها الجدول (٤ - ٤).

جدول (٤ - ٤) التوزيع الموضوعي للأفلام حسب مصدر الموضوع

م	مصدر الموضوع	العدد	النسبة المئوية	الترتيب النسبي
١	الأدب العربي	٣١٨	%١٠،٥٢	٢
٢	الأدب الأجنبي	٢١٢	%٧،٠١	٣
٣	الأفلام الأجنبية	١٧٣	%٥،٧٢	٤
٤	المصادر الدينية	١٢	%٠،٤٠	٦
٥	المصادر التاريخية	٣٢	%١،٠٥	٥
٦	المصادر الأخرى	٢٢٧٦	%٧٥،٢٩	١
	المجموع	٣٠٢٣	% ١٠٠	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

الأصل الفكري:

يعد موضوع الفيلم من أهم عوامل نجاحه وبقائه، كان الموضوع مرتبطاً بالمجتمع الذي ينتمي إليه ومعبراً عنه وعن مشكلاته كان الإقبال عليه متزايداً، واحتل المكان الملائم له كعمل متميز والأمثلة إن كانت قليلة في الأفلام المصرية، فإنها تدعم وجهة النظر هذه وتؤيدها؛ منها على سبيل المثال لا الحصر فيلم "زينب" لمحمد كريم/١٩٣٠، وفيلم "العزيمة" لكamal سليم/١٩٣٩، وفيلم "السوق السوداء" لكامل التلمساني/١٩٤٥، وفيلم "أولاد الشوارع" ليوسف وهبي/١٩٥١، الذي طالب أحد أعضاء مجلس الشعب مؤخراً بالرجوع إليه لحل مشكلة أطفال الشوارع في مصر الآن، وفيلم "الزوجة الثانية" لصلاح أبو سيف/١٩٥٦، وفيلم "شيء من الخوف" لحسين كمال/١٩٦٩، وفيلم "الأرض" ليوسف شاهين/١٩٧٠، وفيلم "البريء" لعاطف الطيب/١٩٨٦.

وهى أفلام ترمز إلى عقود مختلفة لكنها مازالت باقية؛ نظراً لمصريتها الشديدة وصدقها فى التعبير عن هذه المصرية دون تزييف أو تجميل للواقع، ومن ثم عاشت واستمرت وأصبحت من كلاسيكيات الأفلام المصرية، بل إن موضوعات هذه الأفلام تصلح للتعبير عن الوقت الحاضر رغم مرور سنوات على إنتاجها وعرضها، وهو أصدق دليل على واقعيّتها وصدقها فى التعبير عن واقع المجتمع الذى تنتمى إليه.

الأفلام المأخوذة عن الأدب المصرى:

قدمت السينما المصرية أول فيلم مصرى مأخوذ عن نص أدبى مصرى عام ١٩٣٠، هو فيلم "زينب" الصامت إخراج محمد كريم عن رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل الذى نشرها لأول مرة عام ١٩١٣ بتوقيع فلاح مصرى، من هنا بدأت العلاقة بين السينما المصرية والأدب مبكراً مع بدايات السينما، قدمت السينما حتى عام ٢٠٠٥ حوالى ٣١٨ فيلماً عن مصادر أدبية مصرية سواء أكانت هذه المصادر روايات، أم قصصاً قصيرة أم طويلة، أم مسرحيات أم كتباً، أم حتى مقالاً صحفياً منشوراً.

ووفقاً لقائمة الحصر التى أعدها الباحث بنفسه فى هذه الجزئية تبين وجود ٣١٨ فيلماً أخذت عن مصادر أدبية مصرية، يوضح الملحق (٢) فى ترتيب زمنى من عام ١٩٣٠ حتى عام ٢٠٠٠، الأفلام المصرية التى اعتمدت موضوعاتها على مصادر أدبية مصرية، والشكل الأدبى المأخوذ عنه الفيلم، واسم الأديب، واسم المخرج، وسنة عرض الفيلم.

كما يوضح الجدول (٤-٥) توزيع الأفلام المأخوذة عن الأدب المصرى حسب العقود الزمنية التسعة المعتمدة فى فيلموجرافية الدراسة.

جدول (٤-٥) توزيع الأفلام المأخوذة عن الأدب المصرى حسب العقود

م	الفترة الزمنية	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الرتبة
١	من ١٩٢٣ : ١٩٢٩	صفر	صفر	صفر
٢	من ١٩٣٠ : ١٩٣٩	٣	٠,٩٤ %	٧
٣	من ١٩٤٠ : ١٩٤٩	٧	٢,٢١ %	٦
٤	من ١٩٥٠ : ١٩٥٩	٣١	٩,٧٥ %	٤
٥	من ١٩٦٠ : ١٩٦٩	٨٥	٢٦,٧٤ %	٢
٦	من ١٩٧٠ : ١٩٧٩	٩١	٢٨,٦١ %	١
٧	من ١٩٨٠ : ١٩٨٩	٧٥	٢٣,٥٨ %	٣
٨	من ١٩٩٠ : ١٩٩٩	٢٥	٧,٨٦ %	٥
٩	من ٢٠٠٠ : ٢٠٠٥	١	٠,٣١ %	٨
	المجموع	٣١٨	١٠٠ %	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتعليقاً على الجدول السابق يتضح ما يلي:

- خلال الثلاثينيات والأربعينيات لم تقدم سوى عشرة أفلام فقط عن نصوص أدبية، على الرغم من وجود الكثير من الروايات المصرية التى كتبت فى الفترة نفسها وتم تحويلها إلى أفلام فى فترات لاحقة مثل أعمال طه حسين، ونجيب محفوظ، ويحيى حقى، وتوفيق الحكيم، ومحمد عبد الحليم عبدالله.

يرجع ذلك إلى اعتماد السينما المصرية فى بداياتها على النصوص المسرحية للمسرحيات التى كانت تقدم على المسرح المصرى فى ذلك الوقت، خصوصًا أن نجوم المسرح المصرى فى ذلك الوقت قد تحولوا إلى السينما، ومن ثم حولوا مسرحياتهم إلى أفلام سينمائية وبنفس الكتاب الذين قاموا باقتباس هذه المسرحيات عن نصوص مسرحية أجنبية، إلى جانب الاقتباس من الأفلام الأجنبية الذى ساد خلال هذين العقدین.

• قدمت السينما فى الخمسينيات ٣١ فيلمًا عن مصادر أدبية منها ٢٥ فيلمًا فى الفترة من ١٩٥٤ / ١٩٥٩. وهو ما أعطى مؤشرًا على بداية اهتمام السينمائيين بالأدب المصرى وصلاحيته للإنتاج السينمائى وهو ما انعكس فى الفترات التالية.

• فى الستينيات تم عرض ٨٥ فيلمًا مأخوذًا عن نص أدبى، وهو ازدهار ملحوظ، فقد تم الرجوع إلى ٨٥ نصًا أدبياً للأدباء والكتاب المصريين تم تحويلها إلى أفلام يعد بعضها من علامات السينما المصرية خلال هذه الفترة منها: روايات "اللس والكلاب" و"القاهرة الجديدة" و"ميرامار" لنجيب محفوظ، ورواية "المستحيل" لمصطفى محمود، ورواية "الحرام" و"العيب" ليوسف إدريس، و"دماء وطين" و"قنديل أم هاشم" ليحيى حقى، و"فى بيتنا رجل" و"بئر الحرمان" لإحسان عبد القدوس وغيرهم من كبار الأدباء المصريين.

• خلال السبعينيات والثمانينيات استمرت عملية تحويل النصوص الأدبية إلى أفلام، كانت لأعمال إحسان عبد القدوس، ونجيب محفوظ النصيب الأكبر من الأعمال التى حولت إلى أفلام سينمائية، فتم تقديم ١٦٦ فيلمًا عن أعمال أدبية لأدباء مصريين خلال العقدین.

• خلال التسعينيات مع بداية أزمة صناعة السينما انعكس ذلك على تحويل الروايات والقصص الأدبية إلى أفلام سينمائية، فلم يعرض سوى ٢٥ فيلمًا فقط مأخوذة عن نصوص أدبية عرض ١٧ فيلمًا خلال النصف الأول من ١٩٩٠/١٩٩٤ فى حين عرضت الأفلام الثمانية الباقية من ١٩٩٥/١٩٩٩، وهو مؤشر آخر على أزمة السينما فى هذه الفترة. وهو ما استمر خلال الألفية التى

انقطعت العلاقة فيها بين الأدب والسينما فلم تقدم سوى فيلم واحد فقط خلال ست سنوات هو فيلم "الشرف" للمخرج محمد شعبان/٢٠٠٠ والمأخوذ عن رواية "وراء الأشجار" لمحمد البساطي.

● الأدباء والأفلام المصرية:

تعامل السينمائيون المصريون مع ما يزيد عن مائة أديب وكاتب مصري خلال سبعين عامًا من عام ١٩٣٠ وحتى عام ٢٠٠٠، هي الفترة التي عرضت خلالها الأفلام المأخوذة عن النصوص الأدبية المصرية وعددها ٣١٨ فيلمًا، وإن اختلفت طريقة التعامل مع أعمال كل أديب على حدة فقد استحوذت أعمال فئة قليلة من الأدباء على اهتمام السينمائيين، فقاموا بتحويل معظم أعمالهم الأدبية إلى أفلام سينمائية، يأتي على رأس القائمة إحسان عبد القدوس حيث عرض ٤٣ فيلمًا مأخوذة عن أعمال أدبية له، ونجيب محفوظ الذي احتل المرتبة الثانية حيث عرض ٤١ فيلمًا مأخوذة عن روايات وقصص أدبية منشورة له، في حين تجاهلوا أدباء آخرين لهم أعمال جيدة تصلح للعمل السينمائي.

يوضح الجدول (٤-٦) الأدباء والكتاب المصريين الذين احتلوا الرتب العشر الأولى الأكثر إنتاجية في تاريخ الأفلام الذين تحولت أعمالهم الأدبية إلى أفلام سينمائية.

جدول (٤-٦) الأتباء المصريون الأكثر إنتاجية فى تاريخ الأفلام المصرية.

م	اسم الأديب أو الكاتب	عدد الأفلام	النسبة المئوية	ملاحظات
١	إحسان عبد القدوس	٤٣	% ١٣,٦٥	
٢	نجيب محفوظ	٤١	% ١٣,٠٢	
٣	يوسف السباعى	١٥	% ٤,٧٦	
٤	إسماعيل ولى الدين	١٤	% ٤,٤٤	
٥	يوسف إدريس	١٣	% ٤,١٣	
٦	توفيق الحكيم	١١	% ٣,٤٩	
٧	أمين يوسف غراب	٧	% ٢,٢٢	
٨	ثروت أباظة / محمد عبد الحليم عبد الله / يوسف جواهر	٦/٦/٦	% ١,٩٠	لكل أديب على حدة
٩	إبراهيم الوردانى / صالح مرسى / عبد الحميد جودة السحار / محمد كامل حسن / موسى صبرى	٥/٥/٥/٥/٥	% ١,٥٨	لكل أديب على حدة
١٠	أحمد فريد محمود / على أحمد باكثير / فتحى أبو الفضل / محمود تيمور / يحيى حقى	٤/٤/٤/٤/٤	% ١,٢٧	لكل أديب على حدة
	المجموع	٢٠٧	% ٦٥,٧١	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتحليلاً للجدول السابق والملحق (٢) يتضح ما يأتي:

• أن عشرين أديباً بنسبة ٢٠ % فقط من إجمالي عدد الأدباء على مدى تاريخ الأفلام تحولت أعمالهم الأدبية المنشورة إلى ٢٠٧ أفلام سينمائية بنسبة ٦٥،٠٩ % من إجمالي الأفلام المأخوذة عن نصوص أدبية مصرية وعددها ٣١٨ فيلماً، مما يؤكد تركيز السينمائيين على أعمال فئة قليلة من الأدباء وإهمال أعمال باقي الأدباء المعاصرين لهم أو الاكتفاء بعمل أو اثنين من أعمال بعض هؤلاء الأدباء.

• تحولت أعمال خمسة من الأدباء إلى خمسة عشر فيلماً بواقع ثلاثة أعمال لكل أديب، بنسبة ٤،٧١ % من الإجمالي العام للأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية.

• كما تحولت أعمال ثمانية عشر أديباً إلى أفلام سينمائية بإجمالي ٣٦ فيلماً بنسبة ١١،٣٢ % من الإجمالي العام للأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية.

• بينما تحولت أعمال ٥٧ أديباً إلى ٥٧ فيلماً بواقع فيلم واحد لكل أديب بنسبة ١٧،٩٢ % من الإجمالي العام للأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية. وبذلك يصبح إجمالي ما قدمته السينما لعدد ٨٠ أديباً هو ١٠٨ أفلام بنسبة ٣٣،٩٦ % من الإجمالي العام للأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية.

• نوع العمل الأدبي:

كلما تنوعت المصادر الأدبية التي تتعامل معها السينما ، تنوعت الموضوعات التي تعرضها الأفلام الناتجة عن ذلك، وتنوعت الأفكار التي تطرحها على الجمهور، فمما لا شك فيه أن الفيلم المأخوذ عن رواية طويلة يتطلب من كاتب السيناريو مهارة كبيرة في اختصار الأحداث أثناء السرد الموضوعي للأحداث عند تحويلها إلى نص سينمائي، دون الخلل بالإطار العام للقصة أو الترابط العام بين شخصياتها، وتوجد نماذج كثيرة في الأفلام المصرية التي تغير المحتوى القصصي للرواية عند تحويلها إلى فيلم عن المحتوى الأصلي للنص المطبوع.

وليس أدل على ذلك من قول نجيب محفوظ نفسه إن الروايات التى كتبها ونشرها فى شكل ورقى ثم تحولت بعد ذلك إلى أفلام سينمائية بها الكثير من الأحداث التى لم ترد فى النص الأدبى الأصلى، ووصل الأمر إلى أن بعض رواياته قد فرغت من مضمونها، ولم يبق منها سوى الاسم فقط، وذلك إذا أخذنا فى الاعتبار أن نجيب محفوظ لم يكتب سيناريو سينمائى لأية رواية من رواياته، فى الوقت الذى كتب فيه أربعة عشر سيناريو لأفلام سينمائية بعضها عن روايات أدبية لكبار الأدباء المصريين.

وعلى العكس من ذلك يتطلب تحويل قصة قصيرة قد لا يتعدى عدد صفحاتها الخمس ورقات إضافة مزيد من التفاصيل والأحداث إلى النص الأدبى الأصلى لزيادة الحبكة الدرامية وترباط الأحداث وتسلسلها، وقد حدث ذلك مع معظم القصص القصيرة والموضوعات التى أخذت من المجموعات القصصية التى تم تحويلها إلى أفلام، ومثلت هذه الإضافات نقطة إيجابية فى بعض الأعمال نتيجة تمكن كاتب النص السينمائى وثقافته وإلمامه بحرفية كتابة السيناريو وقد يرجع ذلك إلى كون الكاتب أدبياً، كما أن كثيراً من الأدباء المصريين كتبوا أو شاركوا فى كتابة العديد من سيناريوهات الأفلام التى اعتمدت فى الأصل على قصة قصيرة أو تم اقتباسها من مصادر أخرى غير روائية مثل الأحداث التاريخية والجارية.

ولعل تجربة عز الدين ذو الفقار وحسين حلمى المهندس فى تحويل قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقى "سلوا قلبى" إلى فيلم سينمائى بنفس الاسم عام ١٩٥٢ إخراج عز الدين ذو الفقار؛ وتجربة يوسف شاهين ومصطفى محرم فى تحويل تحقيقين صحفيين منشورين للأديب يوسف إدريس إلى سيناريوهات سينمائية ليصبحا فيلمين سينمائيين هما "حدوتة مصرية" إخراج يوسف شاهين/١٩٨٢، وفيلم "عنبر الموت" إخراج أشرف فهمى/١٩٨٩ لخير دليل على إمكانية تعامل السينما مع أى مصدر أدبى بشرط توافر الكاتب الذى يملك القدرة على التعامل مع هذا النص الأدبى بتمكن، قد يقود فى النهاية إلى وجود فيلم سينمائى ذى قيمة فنية وأدبية جيدة.

يوضح الجدول (٧-٤) أشكال المصادر الأدبية المصرية المطبوعة التي تم تحويلها إلى أفلام سينمائية على مدى تاريخ الأفلام المصرية المأخوذة عن أعمال أدبية، وعدد هذه الأفلام حسب كل نوع.

جدول (٧-٤) توزيع الأفلام حسب شكل العمل الأدبي المصرى

م	نوع العمل الأدبي	عدد الأعمال الأدبية	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الترتبة
١	رواية	١٨٤	١٨٩	٦٠ %	١
٢	مجموعة قصصية	٤٧	٧١	٢٢,٥٤ %	٢
٣	قصة قصيرة	٣١	٣١	٩,٨٤ %	٣
٤	مسرحية	١٥	١٥	٤,٧٧ %	٤
٥	كتاب	٣	٣	٠,٩٥ %	٥
٦	سيناريو منشور	٢	٢	٠,٦٣ %	٦
٧	تحقيق صحفى منشور	٢	٢	٠,٦٣ %	٦
٨	قصيدة شعر	١	١	٠,٣٢ %	٧
٩	تراث شعبى	١	١	٠,٣٢ %	٧
	المجموع العام	٢٨٦	٣١٨	١٠٠ %	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ويتضح من الجدول ما يلى:

- لجأ السينمائيون إلى الروايات الأدبية بشكل كبير مثل ٦٠ % من إجمالى الأعمال الأدبية بواقع ١٨٤ رواية تحولت إلى ١٨٩ فيلماً مع الأخذ فى الاعتبار أن هناك خمس روايات أعيد إنتاجها مرة أخرى فى فيلم آخر، هذه الروايات هى

رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل التى تحولت إلى فيلمين بنفس الاسم الأول صامت عام ١٩٣٠ والثانى ناطق عام ١٩٥٢؛ ورواية "أرض النفاق" ليوسف السباعى وتحولت إلى فيلمين هما "أخلاق للبيع" عام ١٩٥٠، و"أرض النفاق" عام ١٩٦٨؛ ورواية "بين الأطلال" ليوسف السباعى التى تحولت إلى فيلمين هما "بين الأطلال" عام ١٩٥٩، و"انكرينى" عام ١٩٧٨؛ ورواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ التى تحولت إلى فيلمين هما "اللص والكلاب" عام ١٩٦٢، و"ليل وخونة" عام ١٩٩٠؛ ورواية "الطريق" لنجيب محفوظ التى تحولت إلى فيلمين هما "الطريق" عام ١٩٦٤، و"وصمة عار" عام ١٩٨٦. مما يعنى أن العدد الفعلى للروايات الأدبية التى تحولت إلى أفلام سينمائية هو ١٨٤ رواية.

• جاءت المجموعات القصصية وعددها (٤٧) فى الرتبة الثانية، فالمجموعة القصصية ما هى إلا مجموعة من القصص القصيرة منشورة بشكل مجمع تحت عنوان يكون فى الغالب عنوان إحدى هذه القصص مثل المجموعة القصصية لنجيب محفوظ باسم "الحرافيش" وهى عنوان لقصة قصيرة داخل نفس المجموعة، وقد تعامل السينمائيون مع إحدى وسبعين قصة منشورة ضمن المجموعات القصصية السبع والأربعين، منها سبع عشرة مجموعة قصصية لإحسان عبد القدوس تحولت إلى خمسة وعشرين فيلمًا، وست مجموعات قصصية لنجيب محفوظ تحولت إلى ثمانية عشر فيلمًا، وست مجموعات قصصية ليوسف إدريس تحولت إلى سبعة أفلام، وأربع مجموعات قصصية لإسماعيل ولى الدين تحولت إلى ستة أفلام، وثلاث مجموعات قصصية ليحيى حقى تحولت إلى ثلاثة أفلام، ومجموعة واحدة لتوفيق الحكيم تحولت إلى فيلمين، بالإضافة إلى عشر مجموعات قصصية لعشرة أدباء تحولت إلى عشرة أفلام بواقع فيلم واحد عن المجموعة القصصية الواحدة.

• أما القصص القصيرة فقد جاءت فى الرتبة الثالثة، حيث تحولت إحدى وثلاثون قصة قصيرة إلى واحد وثلاثين فيلمًا.

• كان للمسرحيات الأدبية نصيب من تعامل السينمائيين؛ حيث تحولت خمس عشرة مسرحية منشورة لكبار كتاب المسرح إلى خمسة عشر فيلمًا سينمائيًا أشهرها مسرحيات توفيق الحكيم (أربع مسرحيات)، ونعمان عاشور (مسرحيتان)، ويوسف السباعى (مسرحيتان)، وسبع مسرحيات لسبعة كتاب.

• أما الكتب فلم يتم التعامل معها إلا فى ثلاث مناسبات فقط هى كتاب "الوعد الحق" لطفه حسين الذى تحول إلى فيلم "ظهور الإسلام" عام ١٩٥١؛ وكتاب "محمد رسول الله والذين معه" لعبد الحميد جودة السحار، الذى تحول إلى فيلم "فجر الإسلام" عام ١٩٧١، وكتاب "قاهر الظلام" الذى تحول إلى فيلم بنفس الاسم عام ١٩٧٩. ومن الواضح غلبة السمة التاريخية الدينية على الكتب التى تحولت إلى أفلام وجاء الفيلم الثالث معبراً عن سيرة ذاتية لطفه حسين.

أخيراً يمكن القول إن السينما عندما لجأت إلى الأدب المصرى، وتعاملت معه قدمت للمتلقى مجموعة من الأعمال الأدبية لم يكن ليسمع عنها معظم هؤلاء إذا وضعنا فى الاعتبار أن نسبة الأمية فى مصر ما تزال تمثل ٢٨,٦% من عدد السكان الآن، بالإضافة إلى مشكلات الكتاب المنشور بكل أنواعه وأشكاله وصعوبة الحصول عليه لفئة القراء، ومدى رغبتهم فى القراءة وهو ما يعطى أهمية كبيرة لدور الفيلم السينمائى فى زيادة معدلات الوعى الثقافى لدى الجمهور الذى يتلقى هذا المنتج الثقافى المتميز، ويكون ثقافته العامة من خلاله وتتأثر شخصيته بما يشاهده على الشاشة الفضائية داخل دور العرض.

الأفلام المأخوذة عن أفلام مصرية:

المقصود هنا هو الأفلام التى يعاد إنتاجها مرة أخرى، وتحديدًا يعاد إنتاج نفس الموضوع الذى سبق معالجته فى فيلم سابق، وقد أشرت فى الجزئية السابقة إلى إعادة إنتاج خمس روايات أدبية سبق أن تحولت إلى أفلام، إلا أن المعنى المقصود هنا هو الأفلام التى تعالج موضوعات وأفكارًا تم معالجتها فى أفلام سابقة سواء كان مصدرها أدبيًا أو أى مصدر آخر، تبدو هذه الظاهرة فى السينما المصرية، وهو ما يحدث الآن فى الأفلام الحديثة التى تعالج موضوعات سبق عرضها فى أفلام سابقة، وتأتى هذه المعالجة سطحية وخالية من أى مضمون نتيجة المستوى الهابط من الكتابة السينمائية وسطحية ثقافة معظم العاملين فى المجال السينمائى حاليًا، وهو ما يفسر استمرار أزمة صناعة السينما عمومًا.

وإذا كانت هذه الجزئية مرتبطة بدراسة تحليل المضمون للأفلام، وهو ليس مجال هذه الدراسة فإن الإشارة إليه تحمل دلالة مهمة مفادها أن تكرار الإنتاج قد يعبر عن رؤية ووجهة نظر مخرج العمل الجديد أو كاتب النص السينمائي من خلال معالجته للموضوع من وجهة نظر تختلف عن سابقتها، وإن كانت المعالجة الأولى خصوصاً إن كانت ناجحة تبقى هي المعيار الرئيسى، فعندما نذكر اسم "بين الأطلال" أول ما يتوارد فى أذهاننا فيلم "بين الأطلال" لعز الدين ذو الفقار/ ١٩٥٩ وليس فيلم "اذكرينى" لهنرى بركات /١٩٧٨

والحقيقة أننا لا نملك إحصائية دقيقة نستطيع عن طريقها تحديد عدد الأفلام التى أعيد أو تكرر إنتاجها مرة أخرى على مدى تاريخ الأفلام المصرية المسجل فى فيلموجرافية الدراسة إلا أن الإشارة إليها جاءت من منطلق إثبات وجودها فى الأفلام المصرية، وهى سمة موجودة فى معظم الدول وليست قاصرة على الأفلام المصرية فقط.

ويمكن عمل دراسات فى تحليل المحتوى المعرفى للأفلام لمعرفة الموضوعات التى تمت معالجتها على مدى تاريخ الأفلام الروائية، ومدى تكرار هذه الموضوعات فى الأفلام المختلفة، وهو مجال يحتاج إلى المزيد من الدراسات المتخصصة فى علم المعلومات، ويمكن التدليل على ذلك من خلال المثال التالى عن الموضوعات التى عالجتها الأفلام المصرية من عام ١٩٢٧ وحتى عام ١٩٤٤، وعددها ١٨٠ فيلماً تقريباً منها ١٣٥ فيلماً ميلودراما، وعدد ٤٥ فيلماً كوميدياً. عرضت الأفلام أحد عشر موضوعاً رئيسياً هى: (١)

(١) موضوع زواج الفتاة ضد رغبتها والمآسى التى تترتب على ذلك (عولج فى ٤ أفلام).

(٢) موضوع الواقعية الاجتماعية (عولج فى ٤ أفلام).

(١) محمد كامل القليوبى. الهوية القومية للسينما العربية: السينما المصرية نموذجاً. مجلة عالم الفكر، مج ٢٦، ١٤ (يوليو/سبتمبر ١٩٩٧). ص ٢٦

٣) موضوع التضحية بالحب من أجل الحبيب بسبب الفوارق الطبقية (عولج في ١٢ فيلمًا).

٤) موضوع الإصابة بالجنون (عولج في ٤ أفلام).

٥) موضوع التفرير بالفتيات (عولج في ٥ أفلام).

٦) موضوع الخيانة الزوجية (عولج في ٧ أفلام).

٧) موضوع رجل بين امرأتين (عولج في ١١ فيلمًا).

٨) موضوع امرأة بين رجلين (عولج في ١٥ فيلمًا).

٩) موضوع الحب فوق الطبقات الاجتماعية (عولج في ١٣ فيلمًا).

١٠) موضوع معاناة الفنانين من نظرة المجتمع المتدنية للفنان (عولج في ٢٠ فيلمًا).

١١) موضوعات الميلودراما التاريخية والأساطير (عولج في ١٥ فيلمًا).

ويلاحظ خلال عرض هذه الموضوعات غياب الموضوعات السياسية، والموضوعات التي تساعد على تنمية وتنقيف الجمهور، وتركزت معظم الموضوعات في العلاقات بين الرجل والمرأة مثل الحب والخيانة والزواج.

تحتاج الأفلام الروائية المصرية إلى مزيد من الدراسات المتعمقة في هذه الجزئية، وإن كان ليس مجالها موضوع هذه الدراسة.

الأفلام المأخوذة عن الأدب العالمي:

كان تأثر الأفلام المصرية بالأدب الأجنبي في بدايات السينما أكبر من تأثرها بالأدب المصري، يرجع ذلك إلى أن السينما المصرية بدأت في فترة كان المسرح المصري في أوج ازدهاره، وكانت حركة تمصير الأعمال الأدبية العالمية وتقديمها على المسرح المصري قوية، مع ازدياد تأثير السينما دخل أساتذة المسرح المصري مجال العمل السينمائي، وقدموا نفس الأعمال الأدبية الأجنبية التي قدموها

على المسرح فى السينما، كما كان الأدب المصرى فى ذلك الوقت لا يتلاءم والعمل السينمائى ربما لاختلاف موضوعاته عن الموضوعات المطروحة فى الأفلام فى ذلك الوقت، فإذا كانت السينما قد قدمت ستة عشر فيلمًا عن أعمال أدبية مصرية حتى عام ١٩٥٢، فقد ثبت من خلال الفيلموجرافية تقديمها واحد وخمسين فيلمًا مأخوذة عن أعمال أدبية أجنبية خلال نفس الفترة.

والواقع أن السينما المصرية قد تأثرت بكل ما هو أجنبى فى العمل السينمائى، انعكس ذلك خلال الأفلام التى تم تقديمها مما أدى إلى فشل الأفلام فى أن تكون مرآة للواقع الذى يعيشه المواطن المصرى على مدى تاريخها، إلا ما ندر من بعض المحاولات، بل كانت الأفلام المصرية تأتى دائمًا متأخرة، فتعبر عن فترة الأربعينيات فى أفلام الخمسينيات، وفترة الخمسينيات فى أفلام الستينيات أو السبعينيات، وهكذا ارتبط ذلك بعوامل كثيرة منها الواقع السياسى السائد، وسطوة الرقابة وتقليصها لمساحة الإبداع عند السينمائيين.

فكان الاتجاه نحو الاقتباس من المصادر الأدبية الأجنبية، ومحاولة تمصير موضوعاتها كأننا لا نملك موضوعات يمكن أن تقدم فى أفلام سينمائية، الحقيقة أن تمصير الموضوعات الأجنبية أثبت فشله لصعوبة ذلك؛ نظرًا لاختلاف الموروث الثقافى والعادات والتقاليد واختلاف القيم الدينية والاجتماعية فى مجتمعنا عن المجتمعات التى كتبت لها وعنها هذه الأعمال.

بل إن الأفلام المصرية نقلت لنا هذه العادات كما هى فأصبح شرب الخمر مثلًا أمرًا معتادًا فى الأفلام المصرية، ومظهرًا من مظاهر الثراء أو البهجة أو التعبير عن الحزن، والأفلام المصرية مليئة بمنات المشاهد التى تعبر عن ذلك وتؤكد، الشيء نفسه فى الكثير من العادات والتقاليد الغربية التى لا تتماشى مع عاداتنا وتقاليدنا ومجتمعنا، وإن كنت لست فى موضع النقد، وإنما لإظهار التأثير المباشر للأفلام التى اعتمدت على المصادر الأجنبية وفشل عملية تمصيرها جملة وتفصيلاً فى الاطلاع على ثقافات أخرى على عكس المسرح.

ووفقاً لقائمة الحصر التي أعدها الباحث بنفسه في هذه الجزئية تبين وجود ٢١٢ فيلماً أخذت عن مصادر أدبية أجنبية تم توثيقها في الملحق (٣).

ويوضح الجدول (٤-٨) توزيع الأفلام المأخوذة عن المصادر الأدبية الأجنبية موزعة حسب العقود المعمول بها في فيلموجرافية الدراسة.

جدول (٤-٨) توزيع الأفلام المأخوذة عن الأدب الأجنبي حسب العقود

م	الفترة الزمنية	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الرتبة
١	من ١٩٢٣ : ١٩٢٩	صفر	صفر %	صفر
٢	من ١٩٣٠ : ١٩٣٩	٧	٣,٣٠ %	٦
٣	من ١٩٤٠ : ١٩٤٩	٣٦	١٦,٩٨ %	٤
٤	من ١٩٥٠ : ١٩٥٩	٣٧	١٧,٤٥ %	٢
٥	من ١٩٦٠ : ١٩٦٩	٤٤	٢٠,٧٥ %	١
٦	من ١٩٧٠ : ١٩٧٩	٣٩	١٨,٤٠ %	٣
٧	من ١٩٨٠ : ١٩٨٩	٣٥	١٦,٥١ %	٣
٨	من ١٩٩٠ : ١٩٩٩	١١	٥,١٩ %	٥
٩	من ٢٠٠٠ : ٢٠٠٥	٣	١,٤٢ %	٧
	المجموع	٢١٢	١٠٠ %	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

استقراء للجدول السابق يتضح الآتى:

• الأفلام المصرية المأخوذة عن مصادر أدبية أجنبية بلغت ٢١٢ فيلمًا من واقع فيلموجرافية الدراسة ملحق (٣)، هذا الرقم لا يعبر عن عدد الأفلام المأخوذة عن مصادر أدبية أجنبية بشكل دقيق، لأن الرقم أكبر من ذلك ويرجع عدم التمكن من حصر الأفلام بشكل كامل ودقيق إلى إهمال كتاب السينما ذكر المصدر الأجنبى الذى أخذ منه الفيلم فى كثير من الأفلام، وأحياناً يكون هذا الإهمال متعمداً لإيهام المتلقى أن الفيلم من تأليف كاتبه، هذه الظاهرة لافتة للنظر فى الأفلام المصرية، فمعظم الأفلام المثبتة فى الملحق المشار إليه تم تسجيل بيانات العمل الأدبى الأجنبى الذى اعتمد عليه الفيلم من مصادر غير مباشرة، وليس من خلال الإشارة إلى المصدر الأجنبى فى تترات الفيلم مثلاً، إلا فى عدد قليل من الأفلام التى التزم كاتبوها بالأمانة الأدبية، وأشاروا إلى المصدر الأجنبى.

• التعامل مع المصادر الأدبية الأجنبية لم يمر بمراحل ازدهار أو اضمحلال، وإنما استمر على وتيرة واحدة تقريباً حتى بداية التسعينيات.

• التسعينيات لم تقدم السينما خلالها سوى أحد عشر فيلمًا عن مصادر أدبية أجنبية فقط، وهذا وضع طبيعى فى ظل تدهور صناعة السينما خلال هذا العقد.

• حالة التدهور فى التعامل مع المصادر الأجنبية خلال سنوات الألفية مستمرة، فلم يقدم سوى ثلاثة أفلام فقط من بين ١٧١ فيلمًا تم عرضها خلال السنوات الست المثبتة فى فيلموجرافية الدراسة.

• الأفلام المصرية والأدباء الأجانب:

الحقيقة أن كتاب الأفلام المصرية عندما تعاملوا مع الأدب العالمى لجأوا إلى أشهر الأعمال الأدبية لأشهر الأدباء الأجانب، كل فى مجاله، والقائمة طويلة ولكن سوف ألقى الضوء على أشهر وأهم هؤلاء الأدباء، ونوعيات الأعمال الأدبية التى كتبوها، وتحولت إلى أفلام مصرية خلال الجدول (٤-٩) الذى يحاول أن يلخص أهم هؤلاء الأدباء وأهم أعمالهم الأدبية التى تحولت إلى أفلام مصرية.

جدول (٤-٩) الأدباء الأجانب وأعمالهم الأدبية فى الأفلام المصرية

م	اسم الأديب	المسرحية	الرواية	القصة	عدد الأفلام
١	وليم شكسبير	٥	—	—	١٤
٢	إميل زولا	—	٢	١	٨
٣	ألكسندر ديماس الابن	١	—	—	٦
٤	دوستويفسكى	—	٤	—	٦
٥	مارسيل بانول	١	٢	—	٦
٦	ألكسندر ديماس الأب	—	١	—	٥
٧	بيتر كورسيل	١	—	—	٤
٨	بومارشيه	١	—	—	٤
٩	برناردشو	١	—	—	٤
١٠	جورج أونيه	—	٢	—	٤
١١	جول مارى	١	—	١	٤
١٢	تينسى وليامز	٢	١	—	٤
١٣	أوسكار وايلد	١	١	—	٣
١٤	موليير	٢	—	—	٣
١٥	ليو تولستوى	—	٢	—	٣
١٦	أوجين أونيل	٢	—	—	٢
١٧	آرثر ميللر	١	—	١	٢
١٨	ألفونس كار	—	—	١	٢
١٩	ثورنتون وايلدر	—	—	١	٢
٢٠	جوته	—	—	١	٢
	المجموع	١٩	١٥	٦	٨٨

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتحليلًا للجدول السابق يتضح الآتي:

- أكد الجدول على تسلسل الأعمال الأدبية من حيث الكم، فأعمال الأدباء العشرين الأوائل وعددها أربعون عملاً جاء ترتيبها كالاتي: تسع عشرة مسرحية، وخمس عشرة رواية، وست قصص؛ تحولت إلى ٨٨ فيلمًا سينمائيًا.
- احتل وليم شكسبير الرتبة الأولى بين الأدباء الأجانب، حيث تحولت خمس مسرحيات له إلى أربعة عشر فيلمًا جاء تفصيلها كالاتي: مسرحية "ترويض النمرة" في أربعة أفلام، ومسرحية "عطيل" في أربعة أفلام، ومسرحية "روميو وجولييت" في ثلاثة أفلام، ومسرحية "الملك لير" في فيلمين، ومسرحية "هاملت" في فيلم واحد.
- جاء "إميل زولا" في الرتبة الثانية بين الأدباء الأجانب، حيث تحولت روايتان وقصة واحدة له إلى ثمانية أفلام جاءت تفصيلاتها كالاتي: قصة "مادلين فيرات" في أربعة أفلام، ورواية "تيريز راكان" في ثلاثة أفلام، ورواية "الوحش الأدمى" في فيلم واحد.
- تحولت رواية واحدة لألكسندر ديماس الأب هي "الكونت دي مونت كريستو" إلى خمسة أفلام، ولم يختلف الأمر كثيرًا مع ألكسندر ديماس الابن الذي تحولت مسرحيته "غادة الكاميليا" إلى ستة أفلام.
- لم يقتصر الأمر على الأدباء المشار إليهم في الجدول فقد تم ذكرهم كمثال، وإنما توجد أعمال لعدد من مشاهير أدباء العالم استعان بها كتاب الفيلم المصري، وحولوها إلى أفلام منها على سبيل المثال لا الحصر: رواية "البؤساء" لفكتور هوجو، ورواية "ذهب مع الريح" لمارجريت ميتشل، ورواية "أوليفر تويست" لشارلز ديكنز، ورواية "الأب الخالد" لبلاك، ومسرحية "أعمدة المجتمع" لهنريك إبسن، ومسرحية "قلومينا مادوراتو" لإنوارو دي فيليو، ومسرحية "مركب بلا صياد" لإيخاندر كاسونا، وقصة "مرتفعات وزرينج" لإميلي برونتي، وقصة "زيارة السيد العجوز" لدورنمات، والأمثلة كثيرة يمكن مراجعتها من خلال الملحق (٣).

• توجد بعض المصادر الأدبية التي لم يتم الوقوف على أسماء أصحابها، وتم اقتباسها في أفلام مصرية نتيجة الصعوبات التي سبق وأشرت إليها، من هذه الأعمال على سبيل المثال لا الحصر: مسرحية "الكرسى ١٣" وأخذ عنها فيلمان، ومسرحية "إدلر جونسون" وأخذ عنها فيلمان، ومسرحية "ثلاثة عقلاء مجانين" وأخذ عنها فيلم واحد، ومسرحية "مدموازيل نيتوش" وأخذ عنها فيلمان، ورواية "تزوجت رجلاً ميتاً" وأخذ عنها فيلمان، ورواية "إنهم يقتلون الجياد" وأخذ عنها فيلم واحد، ورواية "وصية رجل ميت" وأخذ عنها فيلم واحد، وقصة "مدام إكس" وأخذ عنها ثلاثة أفلام، وقصة "هارى ووالتر فى المدينة" وأخذ عنها فيلم واحد.

• تم اقتباس فيلمين عن أعمال أوبرالية عالمية، وتحديدًا فيلم "عايدة" عام ١٩٤٢ المأخوذ عن أوبرا عايدة الشهيرة لفيردى، وفيلم "أميرة العرب" عام ١٩٦٣، المأخوذ عن أوبرا تريستان وايسولت وهى مجهولة المؤلف.

● شكل العمل الأدبي:

اعتمدت السينما المصرية فى تعاملها مع الأدب الأجنبى بشكل رئيسى على المسرحية والقصة والرواية، فاستخدمت الأنواع الثلاثة، بل وصل الأمر إلى إعادة التعامل مع النوع الواحد أكثر من مرة، والمثال الواضح على ذلك مسرحية "غادة الكاميليا" لألكسندر ديماس الابن أخذ عنها أكثر من فيلم، ومسرحيات وليم شكسبير التى أعيدت كل واحدة منها أكثر من مرة فى أكثر من فيلم.

ويوضح الجدول (٤-١٠) أشكال المصادر الأدبية الأجنبية التى تم تحويلها إلى أفلام سينمائية على مدى تاريخ الأفلام المصرية المأخوذة عن أعمال أدبية، وعدد هذه الأفلام حسب كل نوع من الأنواع الثلاثة التى تعامل معها كتاب الأفلام المصرية.

جدول (٤-١٠) توزيع الأفلام حسب شكل العمل الأدبي الأجنبي

م	نوع العمل الأدبي	عدد الأعمال الأدبية	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الترتبة
١	رواية	٤٠	٥٩	٢٧,٨٣ %	٢
٢	قصة	٣٢	٤٠	١٨,٨٧ %	٣
٣	مسرحية	٥٠	٨٩	٤١,٩٨ %	١
٤	أوبرا	٢	٢	٠,٩٤ %	٥
٥	مجهول النوع	٢٢	٢٢	١٠,٣٨ %	٤
	المجموع العام	١٤٦	٢١٢	١٠٠ %	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

استقراءً للجدول السابق يتضح ما يلي:

• المسرحيات العالمية كانت أكثر أنواع الأدب التي أخذت عنها أفلام مصرية، حيث تم التعامل مع خمسين مسرحية من الأدب العالمي أخذ عنها تسعة وثمانون فيلمًا مصريًا، بنسبة وصلت إلى ٤١,٩٨ % من إجمالي عدد الأفلام التي أخذت عن الأدب الأجنبي عمومًا، وبالتالي احتلت المسرحية الترتيب الأولى بين الأنواع الأدبية التي تعامل معها كتاب الأفلام المصرية.

• الرواية الأجنبية من المصادر الأدبية المهمة التي تعامل معها كتاب الأفلام المصرية، فقد تحولت أربعون رواية أدبية أجنبية إلى تسعة وخمسين فيلمًا مصريًا بنسبة ٢٧,٨٣ % من إجمالي عدد الأفلام التي أخذت عن الأدب الأجنبي، مما جعل الرواية الأدبية تحتل الترتيب الثانية بين الأنواع الأدبية التي تعامل معها كتاب الأفلام المصرية.

• القصة لم تبتعد كثيراً عن الرواية فقد تعامل كتاب الأفلام المصرية مع اثنتين وثلاثين قصة أدبية من الأدب الأجنبي أخذت عنها أربعون فيلماً مصرياً بنسبة وصلت إلى ١٨,٨٧ % من إجمالي عدد الأفلام التى أخذت عن الأدب الأجنبي، مما جعل القصة الأدبية تحتل الرتبة الثالثة بين الأنواع الأدبية التى تعامل معها كتاب الأفلام المصرية.

• فى حين أنتج فيلمان فقط عن أوبرات عالمية مكتوبة بنسبة لم تتجاوز ٠,٩٤ % من إجمالي عدد الأفلام التى أخذت عن الأدب الأجنبي.

• فى حين ظل اثنان وعشرون مصدراً أدبياً لم يتم تحديد نوعها الأدبي سواء مسرحية أو رواية أو قصة أو أى نوع آخر، أخذ عنها عدد مماثل من الأفلام بنسبة ١٠,٣٨ % من إجمالي عدد الأفلام التى أخذت عن الأدب الأجنبي.

الأفلام المأخوذة عن أفلام أجنبية:

لم يقتصر تعامل الكتاب السينمائيين المصريين فى استعانتهم بالمصادر الأجنبية على المصادر الأدبية المطبوعة بأنواعها المختلفة فقط، وإنما امتد إلى الأفلام الأجنبية أيضاً بغض النظر عن كون الفيلم الأجنبي يستمد موضوعه من عمل أدبي أجنبي أو أى مصدر آخر، الفاصل لدينا أن الكاتب السينمائي المصرى استعان بالفيلم الأجنبي لاقتباس موضوعه أو تمصيره أياً كان المسمى.

وإذا كان الاقتباس عملاً مشروعاً تحكمه ضوابط وأسس، يجب على المقتبس الالتزام بها وأهمها ذكر اسم المصدر على نحو كامل مع ذكر المؤلف الأصلي للمصدر المقتبس عنه، فإن الاقتباس فى الأفلام المصرية قد حاد كثيراً عن هذا المعنى فى تعامله مع المصادر الأجنبية الروائية والفنية لاقتباس موضوعاتها فى أفلام مصرية، فكان الاقتباس غير المشروع الذى يصل إلى حد السرقة الشاملة والجزئية للمصنف الأدبي أو الفنى هو الغالب نتيجة عدم التصدى لهم من قبل من يملكون حق المؤلف للمصادر التى يتعاملون معها، والاعتقاد الخاطيء بأن الإشارة إلى المصدر الأصلي تقلل من قيمة العمل ومؤلفه.^(١)

(١) عبد الله مبروك النجار. الحق الأدبي للمؤلف ... - الرياض : دار المريخ، ٢٠٠٠. ص ٢١٠-٢١٥

والحقيقة أن عدد الأفلام المصرية المقتبسة عن أفلام أجنبية كبير جدًا إذا ما توافرت قائمة كاملة بهذه الأفلام والأفلام المقتبس عنها، وهو أمر غاية في الصعوبة لعدم توثيق المصدر الأصلي المقتبس عنه في مقدمة الفيلم المصري، أو أى مصدر آخر يمكن أن يلجأ إليه الباحثون في تاريخ الأفلام المصرية، ويتم التعرف على الأفلام المصرية المقتبسة عن أفلام أجنبية من مصادر غير مباشرة، عدا عدد قليل من الأفلام التى ذكر فى مقدمتها عنوان الفيلم الأجنبى الذى أخذ عنه موضوع الفيلم المصرى.

ووفقاً لقائمة الحصر التى أعدها الباحث بنفسه فى هذه الجزئية تبين وجود ١٧٣ فيلماً مصرياً أخذت موضوعاتها عن أفلام أجنبية ملحق (٤).

ويوضح الجدول (٤-١١) توزيع الأفلام المصرية المأخوذة عن أفلام أجنبية حسب العقود المعمول بها فى فيلموجرافية الدراسة.

جدول (٤-١١) توزيع الأفلام المصرية المأخوذة عن الأفلام الأجنبية حسب العقود

م	الفترة الزمنية	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الرتبة
١	من ١٩٢٣ : ١٩٢٩	صفر	صفر %	صفر
٢	من ١٩٣٠ : ١٩٣٩	١	٠,٥٨ %	٧
٣	من ١٩٤٠ : ١٩٤٩	٧	٤,٠٤ %	٦
٤	من ١٩٥٠ : ١٩٥٩	١١	٦,٣٦ %	٥
٥	من ١٩٦٠ : ١٩٦٩	٢٠	١١,٥٦ %	٤
٦	من ١٩٧٠ : ١٩٧٩	٤٩	٢٨,٣٢ %	٢
٧	من ١٩٨٠ : ١٩٨٩	٥٣	٣٠,٦٤ %	١
٨	من ١٩٩٠ : ١٩٩٩	٢٢	١٢,٧٢ %	٣
٩	من ٢٠٠٠ : ٢٠٠٥	١٠	٥,٧٨ %	٧
	المجموع	١٧٣	١٠٠ %	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

استقراء للجدول السابق يتضح ما يأتي:

• عقد الثمانينيات جاء في الرتبة الأولى حيث تم اقتباس ثلاثة وخمسين فيلمًا عن أفلام أجنبية، وهو مؤشر على السمة الغالبة في هذا العقد على الإنتاج، وهي سمة الأفلام التجارية التي تعد سريعًا دون الاهتمام بالعناصر الفنية والإنتاجية التي تؤدي إلى إنتاج فيلم جيد، واتسمت معظم هذه الأفلام بالسطحية، وعدم القيمة الفنية والأدبية كما أنها فشلت جماهيريًا ولم يمثل أى منها علامة مضيئة في تاريخ الأفلام المصرية.

• احتل عقد السبعينيات الرتبة الثانية باقتباس تسعة وأربعين فيلمًا، وهو وضع طبيعي في ظل سينما الانفتاح ودخول رؤوس الأموال غير المتخصصة في العمل السينمائي إلى الإنتاج بالإضافة إلى بداية زحف رؤوس الأموال العربية على السينما المصرية والاستثمار فيها، وهي عوامل لم تساعد على تقدم السينما وازدهارها، بل ترتب على ذلك فيما بعد انهيار صناعة الأفلام المصرية ودخولها إلى النفق المظلم حتى اليوم.

• جاءت إحصاءات الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات ضعيفة لعدم توافر البيانات الكاملة عن أفلام هذه الفترة، وهي الفترات التي كان الاقتباس فيها في أوج نشاطه، ولا تعبر هذه الأرقام عن العدد الفعلي للأفلام المقتبسة عن أفلام أجنبية خصوصًا أن عدد الأفلام الأجنبية الذي كان يعرض في ذلك الوقت يمثل أضعاف أضعاف ما كان ينتج ويعرض من أفلام مصرية، ومن ثم كان اطلاع الكتاب السينمائيين على هذه الأفلام ميسرًا إلى درجة كبيرة تجعل اقتباسه وتحويله إلى فيلم مصري أمرًا منطقيًا.

• تبين ضعف ظاهرة الاقتباس من أفلام أجنبية تقريبًا في الألفية؛ نظرًا لإستمرار أزمة السينما، واقتصار الإنتاج على الأفلام الهزلية الفارغة من أى مضمون، وغياب الأفلام الجادة والكتاب الذين يملكون أدوات الكتابة السينمائية والموهبة التي تجعلهم قادرين على الإبداع، ولو على فترات متباعدة ولم يستمر في المقاومة ومحاولة تقديم شيء سوى عدد قليل جدًا من أهمهم يوسف شاهين، ووحيد حامد، ومحمد خان.

أفلام ذات سمة تاريخية ودينية جزئية:

يصنف النقاد السينمائيون الأفلام الروائية إلى عدة أنواع منها: الأفلام البوليسية، والأفلام الحربية، والأفلام الكوميديّة، والأفلام السياسية، والأفلام الغنائية والموسيقية، والأفلام التاريخية، والأفلام الدينية، وهى تقسيمات لا تستند إلى منهج علمى أو أسباب منطقية أو أسس جمالية تتعلق بالفيلم، وإنما تحكمها عوامل أخرى ترتبط بالتسويق التجارى للفيلم ومحاولة لفت الأنظار إليه فى سوق التسويق السينمائى. (١)

ويرى محمود قاسم أن الأفلام التاريخية والأفلام الدينية هى أفلام تستمد موضوعاتها من الأحداث التاريخية والدينية، إلا أنه ثمة فارق بين النوعين، لأن الأفلام التى تتعرض لشخصية أو حدث تاريخى بغض النظر عن عقيدة هذه الشخصية، فإن هذه الأفلام تعد أفلاماً تاريخية؛ أما الأفلام التى يكون موضوعها الرئيسى هو العقيدة، أو الدين وارتباط الناس به فإن هذه الأفلام تعد أفلاماً دينية. (٢)

تعد التسمية السابقة على إطلاقها هكذا غير دقيقة، لأنه لا يوجد فيلم تاريخى وفيلم دينى بالمعنى الحرفى للكلمة، إنما تتسم هذه الأفلام بالسرد التاريخى لحدث معين مع التركيز على أهم المواقف فى الحدث التاريخى ككل ويتم تجاهل الكثير من التفاصيل التاريخية للتغلب على عامل السرد الزمنى للأحداث على الشاشة فى الوقت الذى لا يمكن للمؤرخ تجاهل مثل هذه التفاصيل عندما يؤرخ لحدث ما أو شخصية معينة، ومثل هذا السرد لا يمكن اعتباره سرداً تاريخياً لحدث، وإنما يمكن اعتباره إلقاء للضوء على هذا الحدث؛ نظراً لأهميته التاريخية وكونه يؤرخ لفترة مهمة من تاريخ الدولة أو الشخصية التاريخية التى يتعامل معها.

(١) سمير فريد. مدخل إلى تاريخ السينما العربية . مصدر سابق. ص ١٤

(٢) محمود قاسم. صورة الألبان فى السينما المصرية . - القاهرة: المركز القومى للسينما، ١٩٩٧. ص ٤٣

فلا يمكن اعتبار فيلم "الناصر صلاح الدين" وهو يصنف كفيلم تاريخي قد أُرِخ للحملة الصليبية، وتحرير بيت المقدس، وشخصية صلاح الدين الأيوبي في آن واحد في مدة عرض زمنية على الشاشة لا تتعدى ١٦٠ دقيقة هي مدة عرض الفيلم، إذا تجاوزنا عن المغالطات التاريخية التي يتضمنها الفيلم، والمتمثلة في: قصة الحب بين "عيسى العوام" و"لوزا" التي لم يرد ذكرها في التاريخ المرتبط بهذا الحدث، ونزعة القومية العربية عند صلاح الدين، وذهابه لعلاج ريتشارد قلب الأسد بنفسه وغيرها كثير، ورود مثل هذه المغالطات التاريخية من أسباب اعتراضى على وصف مثل هذه الأفلام بأنها أفلام تاريخية أو دينية، لذلك فتسميتها "أفلام ذات سمة تاريخية ودينية جزئية" يعد مقبولا إلى حد ما.

ومثل هذه النوعية من الأفلام موجودة في الأفلام المصرية، وهي تعتمد كما أشرت في استلهاهم موضوعاتها من مصدر من مصادر السيناريو وهو الأحداث التاريخية والعامة، والكثير من هذه الأفلام لا يعالج الحدث التاريخي من أوله إلى آخره إلا فيما ندر من الأفلام، وإنما يأتي الحدث التاريخي أو الديني مجزءاً، أو يتم توظيفه ضمن القصة أو الموضوع الرئيس للفيلم، حدث ذلك في الأفلام التي أنتجت بعد انقلاب ٢٣ يوليو، فكان يتم إقحام هذا الحدث ضمن أحداث الفيلم ربما كنوع من التقرب أو التحايل على القيود الرقابية، وتكرر الأمر نفسه مع أفلام حرب أكتوبر ١٩٧٣، ومثال ذلك فيلم "الرصاص لا تزال في جيبى" فحدثت الحرب ليس موضوع الفيلم، إنما تم توظيفه ضمن الأحداث، ومن ثم لا يمكن اعتبار الفيلم يؤرخ للحرب أو يتناولها من قريب أو بعيد اللهم إلا إذا كان ذلك لإعلام المشاهد أن هذه الحرب كانت بين مصر وإسرائيل، وأن مصر قد انتصرت فيها حتى يعود "محمد" إلى حبيبته ليتزوجها وينتهي الفيلم نهاية سعيدة شأن معظم الأفلام العربية.

والحقيقة أن حصر الأفلام التي ينطبق عليها هذا المفهوم والتي تحمل سمة تاريخية أو دينية جزئية في تاريخ الأفلام المصرية يتطلب عمل دراسة لتحليل مضمون وموضوعات هذه الأفلام، وهو ليس مجال هذه الدراسة الآن، لأن عناوين بعض الأفلام قد لا تعبر أو تشير إلى أن موضوع الفيلم يتضمن التعرض لحدث تاريخي أو ديني، لذا فإن ما يتم عرضه هنا من هذه الأفلام تم حصرها من خلال دلالة عناوينها فقط استناداً إلى فيلموجرافية الدراسة.

الأفلام ذات السمة التاريخية الجزئية:

الأفلام ذات السمة التاريخية الجزئية في تاريخ الأفلام المصرية وفقاً لدلالة عناوين الأفلام ليست كثيرة، فعددها ٣٢ فيلماً، ولكنها بدأت مع سنوات السينما الأولى بدءاً من عام ١٩٣٥، عندما قدم أحمد جلال فيلم "شجرة الدر" الذي يعرض فيه لقصة حياة شجرة الدر والمماليك. وتقف عند فيلم "يوم الكرامة" لعللى عبد الخالق الذي عرض عام ٢٠٠٤، الذي يعرض فيه لحدث تاريخي وهو إغراق المدمرة الإسرائيلية إيلات في أكتوبر من عام ١٩٦٧. ونؤكد على أن هذه الأفلام ليست أفلاماً تاريخية بالمعنى الحرفي للتاريخ، إنما وردت الأحداث التاريخية أو تم توظيفها ضمن أحداث الفيلم بشكل أو بآخر من أجل إبراز الحدث وتوثيقه.

وبوضح الجدول (٤-١٢) الأفلام ذات السمة التاريخية التي تم حصرها من فيلموجرافية الدراسة، وفقاً لرؤية الباحث الشخصية التي اعتمدت على تحليل عناوين هذه الأفلام بالإضافة إلى ملخص أحداث الفيلم الذي يؤكد ورود الحدث التاريخي ضمن أحداث الفيلم.

جدول (٤-١٢) الأفلام ذات السمة التاريخية في تاريخ الأفلام المصرية.

م	اسم الفيلم	المخرج	سنة العرض
١	شجرة الدر	أحمد جلال	١٩٣٥
٢	صلاح الدين الأيوبي	إبراهيم لاما	١٩٤١
٣	كليوباترا	إبراهيم لاما	١٩٤٣
٤	فتح مصر	فؤاد الجرايرلى	١٩٤٨
٥	يسقط الاستعمار	حسين صدقي	١٩٥٢
٦	مصطفى كامل	أحمد بدرخان	١٩٥٢

٧	الله معنا	أحمد بدرخان	١٩٥٤
٨	كيلو ٩٩	إبراهيم حلمي	١٩٥٥
٩	أرض السلام	كمال الشيخ	١٩٥٦
١٠	بور سعيد	عز الدين ذو الفقار	١٩٥٧
١١	جميلة الجزائرية	يوسف شاهين	١٩٥٨
١٢	سمراء سيناء	نيازي مصطفى	١٩٥٩
١٣	والسلاماه	أندرو مارتون	١٩٦١
١٤	الناصر صلاح الدين	يوسف شاهين	١٩٦٣
١٥	المماليك	عاطف سالم	١٩٦٥
١٦	ثورة اليمن	عاطف سالم	١٩٦٦
١٧	سيد درويش	أحمد بدر خان	١٩٦٦
١٨	غروب وشروق	كمال الشيخ	١٩٧٠
١٩	أغنية على الممر	على عبد الخالق	١٩٧٢
٢٠	الرصاص لا تزال في جيبى	حسام الدين مصطفى	١٩٧٤
٢١	الوفاء العظيم	حلمى رفلة	١٩٧٤
٢٢	بدور	نادر جلال	١٩٧٤
٢٣	أبناء الصمت	محمد راضى	١٩٧٤
٢٤	العمر لحظة	محمد راضى	١٩٧٨
٢٥	الوداع يابونا برت	يوسف شاهين	١٩٨٥

٢٦	المهاجر	يوسف شاهين	١٩٩٤
٢٧	ناصر ٥٦	محمد فاضل	١٩٩٦
٢٨	المصير	يوسف شاهين	١٩٩٧
٢٩	جمال عبد الناصر	أنور قوادري	١٩٩٨
٣٠	العاصفة	خالد يوسف	٢٠٠١
٣١	أيام السادات	محمد خان	٢٠٠١
٣٢	يوم الكرامة	على عبد الخالق	٢٠٠٤

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

الأفلام ذات السمة الدينية الجزئية:

أما الأفلام ذات السمة الدينية الجزئية وعددها اثنا عشر فيلمًا، كما يذكرها محمود قاسم في كتابه "صورة الأديان في السينما المصرية" التي يوضحها الجدول (١٣-٤)

جدول (١٣-٤) الأفلام ذات السمة الدينية في تاريخ الأفلام المصرية.

م	اسم الفيلم	المخرج	سنة العرض
١	ظهور الإسلام	إبراهيم عز الدين	١٩٥١
٢	انتصار الإسلام	أحمد الطوخي	١٩٥٢
٣	بلال مؤذن الرسول	أحمد الطوخي	١٩٥٢
٤	السيد البدوي	بهاء الدين شرف	١٩٥٣
٥	بيت الله الحرام	أحمد الطوخي	١٩٥٧
٦	خالد بن الوليد	حسين صدقي	١٩٥٨

٧٠	الله أكبر	إبراهيم السيد	١٩٥٩
٨	شهيدة الحب الإلهي	عباس كامل	١٩٦٢
٩	رابعة العدوية	نيازي مصطفى	١٩٦٣
١٠	هجرة الرسول	إبراهيم عمارة	١٩٦٤
١١	فجر الإسلام	صلاح أبو سيف	١٩٧١
١٢	الشيمااء	حسام الدين مصطفى	١٩٧٢

المصدر: محمود قاسم. صورة الأديان في السينما المصرية. ص ٤٤

أفلام السيرة الذاتية للأفراد (أفلام التراجم):

أفلام السير الذاتية أو التراجم، هي الأفلام التي تقدم قصة حياة شخصية ما قد تكون ذات سمة سياسية تاريخية مثل مصطفى كامل، وسعد زغلول، وجمال عبد الناصر، أو شخصية ذات سمة تاريخية دينية مثل خالد بن الوليد، وصلاح الدين الأيوبي، أو شخصية ذات سمة دينية بحثه مثل بلال بن رباح، ورابعة العدوية، أو شخصية عامة لها مكانتها في أى مجال من المجالات مثل الفن أو الرياضة أو الأدب كشخصية سيد درويش أو طه حسين.

الحقيقة أن فصل هذه الأفلام يعد أمراً صعباً نظراً للتداخل بين الشخصية التي يقدمها الفيلم على هيئة سيرة ذاتية، ومجال عمل هذه الشخصية الذي غالباً ما يتم الخلط بينهما عند معالجة الموضوع درامياً أثناء إعداد السيناريو الخاص بمثل هذه النوعية من الأفلام.

وقد وقعت الأفلام المصرية في هذا المأزق، فأفلام مثل بلال مؤذن الرسول/١٩٥٢، وخالد بن الوليد/١٩٥٨، وشهيدة الحب الإلهي/١٩٦٢، ورابعة العدوية/١٩٦٣ تم تصنيفها من قبل النقاد السينمائيين كأفلام دينية كما أشرت في الوقت الذي تقدم فيه سرداً لحياة الشخصية التي يقدمها الفيلم من خلال التركيز على أهم الأحداث والمواقف التي مر بها في حياته.

كما قدمت أفلام تم تصنيفها على أنها أفلام تاريخية ترجمت لشخصيات معينة، مثل: أفلام شجرة الدر/١٩٣٥، صلاح الدين الأيوبي/١٩٤١، مصطفى كامل/١٩٥٢، سيد درويش/١٩٦٦، قاهر الظلام/١٩٧٨، جمال عبد الناصر/١٩٩٨، أيام السادات/٢٠٠١. وهو ما يعنى أن وضع حدود فاصلة بين الفيلم الذى يتناول حدثًا تاريخيًا أو دينيًا خلال شخصية معينة يعد أمرًا صعبًا لأن الكاتب السينمائي لا يستطيع فصل الحدث التاريخي أو الديني المرتبط بالشخصية عن حياة هذه الشخصية، والتي يتطلب البناء الدرامي للفيلم أحيانًا إلقاء الضوء عليها للتعريف بالشخصية وإكسابها مزيدًا من احترام الجمهور، ومن ثم يكون تصنيف الأفلام من زاوية أو بعد واحد غير دقيق، فكثيرًا من الأفلام تنسم بأكثر من سمة فنجد الفيلم السياسى التراجيدى، والفيلم الاجتماعى الكوميدي.

والأمر نفسه يوجد فى تصنيف الكتب، فنجد بعض الكتب التى تتناول أكثر من موضوع ويمكن تصنيفها فى أكثر من موضع، وتأخذ أكثر من رقم تصنيف، وبالتالي يمكن وضع الكتاب فى أكثر من مكان على الرف لارتباطه بالموضوع المصنف فى هذا المكان، لذلك يمكن تصنيف الفيلم الواحد فى أكثر من مجال، ومن الصعب حصره فى مجال تصنيفى واحد وإن كانت هناك أفلام ينطبق عليها هذا الوصف، ويمكن تصنيفها فى فئة واحدة مثل القصص التى تصنف جميعها تحت رقم ٨١٣ الخاص بالقصص فى تصنيف ديوى العشرى. مثل الأفلام الكوميديّة الهزلية وأفلام الفنتازيا التى لا ترتبط بالواقع من حيث الزمان والمكان والأحداث.

الاتجاهات النوعية للأفلام:

تتركز دراسة الاتجاهات النوعية للأفلام خلال تحليل نوعية الإنتاج باعتباره عاملاً مؤثرًا لكون رأس المال هو العامل الأكثر تأثيرًا فى العملية الإنتاجية ككل، ومن ثم يكون توجه الفيلم تابعًا لتوجه رأس المال الممول له، فيمكن لرأس المال التركيز على إنتاج موضوعات معينة تؤثر فى المتلقى تأثيرًا سلبيًا، أو تهدم قيمًا معينة لديه وهو ما يؤكد البعد الثقافى والاجتماعى للأفلام، وكونها من أهم وأخطر وسائل الاتصال التى يتلقى الجمهور منها معلوماته وثقافته العامة.

وهنا يأتي دور الدولة في دعم هذه الصناعة وتنميتها والعمل على نهضتها، لذا تركز الدراسة على الإنتاج المؤسسى للدولة وأهميته في التصدي لمثل هذه النوعيات من الإنتاج، وإنتاج الأفراد، وإنتاج الشركات المتخصصة في الإنتاج السينمائي، والإنتاج المشترك مع الدول الأخرى العربية والأجنبية.

فقد سيطرت رؤوس أموال ليس لها علاقة بالعمل السينمائي في الأربعينيات، مما ترتب عليه أفلام لا تحمل أى مضمون، كما سيطرت رؤوس الأموال العربية خاصة السعودية منها على عقد الثمانينيات فحدثت قفزة هائلة في الإنتاج والعرض، ولكن على حساب المضمون، وجاءت الأفلام الجيدة ذات المضمون الجيد من محاولات إنتاجية بعيدة عن هذه الأموال مع ملاحظة غياب دور الدولة في هذه الفترة. كما أن هذه الأموال تأتي من أماكن لا تملك أدنى خبرة في العمل السينمائي سواء إنتاجياً أو فنياً أو صناعةً، ولم تهدف إلا إلى الربح المادى فقط، دون تقديم مضمون جيد. كما أن ظهور الألوان أثر كثيراً في نوعية الأفلام المنتجة ومن ثم فإن دراسة الاتجاهات النوعية للألوان عامل مهم في دراسة الاتجاهات النوعية للأفلام.

نوعية الإنتاج:

يتم دراسة الاتجاهات النوعية للأفلام عن طريق دراسة نوعية الإنتاج باعتباره العامل الأكثر تأثيراً في العملية الإنتاجية ككل لما لرأس المال من سطوة وتحكم في العملية الإنتاجية وبالتالي يستطيع أن يؤثر في كل العناصر الفنية التى تسبهم في صناعة الفيلم.

يتخذ الإنتاج السينمائي أكثر من طريقة أو شكل فهناك إنتاج الدولة للأفلام، وإنتاج الأفراد الذين يمكن أن يكون لهم ارتباط بالفن السينمائي كأن يقوم مخرج أو مدير تصوير أو ممثل بإنتاج فيلم سينمائي مثلاً، أو أفراد ينتجون بغرض الاستثمار

التجارى ولا يعنيه أى عوامل أخرى، وإنتاج الشركات المتخصصة فى الإنتاج السينمائى والتى تملك الخبرات والكوادر الفنية والإدارية اللازمة للعملية الإنتاجية، ويمكنها تقديم أفلام يراعى فيها التوازن بين القيمة الفنية والأدبية للفيلم إلى جانب العوامل المادية الأخرى وتجنب الخسارة..

ويوجد نوع آخر من الشركات الخاصة هى فى الأصل ليست شركات إنتاج سينمائى وإنما تدخل مجال الإنتاج السينمائى كاستثمار مالى يمكن أن يحقق ربحاً مادياً كبيراً فى فترة زمنية قصيرة.

أما النوعية المهمة من الإنتاج السينمائى فهى الإنتاج المشترك بين الدول حيث يكتسب الفيلم أهمية وقيمة من خلال جمعه بين ثقافتين مختلفتين يكون الفيلم هو عنوان التقارب بين هذه الثقافات وتتميتها إذا تم توظيفه واستغلاله من قبل الدول المشتركة فى الإنتاج بشكل لائق.

أفلام الإنتاج المصرى المنفرد:

أفلام الإنتاج المصرى المنفرد يقصد بها الأفلام التى أنتجت من قبل أفراد أو شركات مصرية فقط أو أنتجتها الدولة، وهو ما يسمى الإنتاج المؤسسى للدولة.

إنتاج مؤسسات الدولة:

يحصص النقاد والمؤرخون للسينما إنتاج الدولة للأفلام فى أفلام القطاع العام السينمائى الذى تأسس عام ١٩٦٣ وتم تصفيته عام ١٩٧١ فقط، وسوف نتناقص هذه الجزئية لاحقاً.

والحقيقة أن العلاقة بين الدولة والإنتاج السينمائى قد بدأت قبل ذلك تحديداً عام ١٩٥٧ بصدور القرار الجمهورى رقم ٩٤٥ لسنة ١٩٥٧ بإنشاء مؤسسة دعم السينما وتتبع وزارة الإرشاد القومى (وزارتى الثقافة والإعلام حالياً) وتهدف إلى ما يلى: (١)

(١) نرية شرف الدين. السياسة والسينما فى مصر . - القاهرة : دار الشروق ، ١٩٩٢ . ص ٢٣

- دعم الإنتاج السينمائي في مصر برفع المستوى الفني والمهني.
- تشجيع عرض الأفلام المصرية في الداخل والخارج.
- إقراض القائمين على الإنتاج السينمائي، وضمانهم لدى دور الائتمان لتمكينهم من توجيه إنتاجهم بما يتمشى مع السياسة التخطيطية للدولة.
- منح جوائز للإنتاج السينمائي والمشتغلين به.

إلا أن المؤسسة فشلت في تحقيق أهدافها نتيجة الشروط والقيود التي فرضتها لائحته على عملية الإقراض للمنتجين السينمائيين، وبالتالي لم يكن للمؤسسة دور مؤثر في دعم الإنتاج السينمائي حتى صدور القرار الجمهوري رقم ٤٨ بتحويل مؤسسة دعم السينما إلى "المؤسسة المصرية العامة للسينما" التي قامت بدورها بتأسيس مجموعة من الشركات الإنتاجية منها: (١)

(١) الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي "فيلمنتاج".

تأسست بالقرار الجمهوري رقم ١٨٢ لسنة ١٩٦٢ لكي تساهم في رفع مستوى صناعة السينما وإنتاج أفلام ذات مضمون متميز، وأنتجت خمسة وأربعين فيلمًا من ١٩٦٣/١٩٦٧.

(٢) الشركة العامة للإنتاج السينمائي العالمي "كوبرو فيلم".

تأسست بالقرار الجمهوري رقم ١٨١ لسنة ١٩٦٤. وتخصصت في إنتاج الأفلام المصرية العالمية والمشاركة مع دول أخرى وأنتجت سبعة أفلام من ١٩٦٤/١٩٦٧.

(٣) شركة القاهرة للسينما.

تأسست عام ١٩٦٤ بهدف التنافس مع الشركة الأخرى للقطاع العام من أجل الارتقاء بالمستوى الفني للأفلام، وأنتجت خمسة عشر فيلمًا من عام ١٩٦٤/١٩٦٧.

(٢) إلهامي حسن. تاريخ السينما المصرية ... مصدر سابق، ص ١٦٤

٤) شركة القاهرة للإنتاج السينمائي.

تم دمج الشركات الثلاث في شركة واحدة عام ١٩٦٧، وقد أنتجت هذه الشركة تحت المسمى الجديد اثني عشر فيلمًا خلال عام واحد، هو عمر الشركة وهو عام ١٩٦٧.

٥) المؤسسة المصرية العامة للسينما.

المسمى الجديد لشركة القاهرة للإنتاج السينمائي وتم إنتاج ٦٢ فيلمًا تحت هذا المسمى من ١٩٦٨، حتى تصفية القطاع العام بالقرار الجمهوري رقم ٢٨٢٧ لسنة ١٩٧١، لتحل "الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية" محل "المؤسسة المصرية العامة للسينما".^(١)

وقد قامت الشركات الخمس بممارسة الإنتاج السينمائي بدءًا من عام ١٩٦٣، حيث تم عرض أول أفلام القطاع العام في مصر، وهو فيلم "القاهرة في الليل" لمحمد سالم، حتى تم تصفية القطاع العام عام ١٩٧١. وإن استمر عرض الأفلام حتى عام ١٩٧٧ بعرض فيلم "التلاقى" لصبحي شفيق كما يرى سمير فريد، أو عام ١٩٨٠ بعرض فيلم "جنون الشباب" لخليل شوقي كما يرى أبو شادي، وهذا الاختلاف سبب مناقشته في التعليق على قائمة الأفلام التي أنتجها وعرضها القطاع العام في مصر التي يوضحها (ملحق ٥) الذي تم إعداده من خلال الاعتماد على:

• القائمة التي أعدها ووثقها سمير فريد، ونشرها عام ١٩٩٢ في الجزء الثاني من كتاب السينما والتاريخ، والتي تضمنت ١٥٣ فيلمًا ليس من بينها أفلام "القاهرة في الليل" عرض ١٩٦٣ وفيلم "جنون الشباب" عرض ١٩٨٠.

• القائمة التي أعدها على أبو شادي واعتمد عليها الباحث أيضًا والمتفقة تمامًا مع قائمة سمير فريد، وتضمنت ١٥٥ فيلمًا هي قائمة سمير فريد (١٥٣) مضافًا إليها الفيلمين السابقين.

(١) على أبو شادي. وقائع السينما المصرية. مصدر سابق. ص ٢١٤.

• فيلموجرافية الدراسة وعن طريق بيانات الإنتاج المسجلة تبين أن هناك فيلمين آخرين هما "ربع ستة أشرار" عرض ١٩٧٠، فيلم "ابنتي العزيزة" عرض ١٩٧١ من أفلام القطاع العام، وكلا الفيلمين غير مسجل في قائمتي سمير فريد وعلى أبو شادي.

ويوضح الملحق المشار إليه النقاط التالية:

• استمرت شركات إنتاج القطاع العام في ممارسة الإنتاج السينمائي على مدى تسعة أعوام هي عمر القطاع العام السينمائي قدمت خلالها حوالى ٣٠ % من الأفلام التي عرضت خلال الفترة نفسها.

• أنتجت الشركة العامة للإنتاج السينمائي العالمى بالاشتراك مع شركات إيطالية سبعة أفلام تم عرضها في الفترة من عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٦٨.

• قامت الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربى بشراء أفلام قام بإنتاجها منتجون من القطاع الخاص، عددها ستة عشر فيلمًا هي: خمسة أفلام من إنتاج حلمى رفلة (المماليك/١٩٦٥، كنوز/١٩٦٦، شىء فى حياتي/١٩٦٦، زوجة من باريس/١٩٦٦، معبودة الجماهير/١٩٦٧)؛ وفيلمان من إنتاج شركة أفلام الاتحاد هما (القبلة الأخيرة/١٩٦٧، رحلة لذبة/١٩٧١)؛ وفيلم "يوميات نائب فى الأرياف" / ١٩٦٩ إنتاج شركة لوتس فيلم؛ وفيلم "السراب" / ١٩٧٠ إنتاج شركة أفلام ماجدة؛ وفيلم "ملكة الليل" / ١٩٧١ إنتاج شركة محمد العشري؛ وفيلم "اعترافات امرأة" / ١٩٧١ إنتاج شركة إيهاب الليثي؛ وفيلم "حادثة شرف" / ١٩٧١ إنتاج أفلام الشعب؛ وفيلم "وكر الأشرار" / ١٩٧٢ إنتاج أفلام حسن الصيفي؛ وفيلمان إنتاج عبد السلام موسى هما فيلم "ليل وقضبان" / ١٩٧٢، وفيلم "زمان يا حب" / ١٩٧٣؛ وفيلم "أرملة ليلة الزفاف" / ١٩٧٤ إنتاج عبد القادر الشناوى.

ويوضح الجدول (٤-١٤) توزيع أفلام القطاع العام وفقًا لسنة العرض.

جدول (٤-١٤) توزيع أفلام القطاع العام وفقاً لسنة العرض

م	السنة	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الرتبة
١	١٩٦٣	٣	١,٩١ %	١٠
٢	١٩٦٤	١١	٧,٠١ %	٨
٣	١٩٦٥	٢٤	١٥,٢٨ %	١
٤	١٩٦٦	١٩	١٢,١٠ %	٣
٥	١٩٦٧	٢٠	١٢,٧٤ %	٢
٦	١٩٦٨	١٧	١٠,٨٣ %	٤
٧	١٩٦٩	١٢	٧,٦٤ %	٧
٨	١٩٧٠	١٣	٨,٢٨ %	٦
٩	١٩٧١	١٣	٨,٢٨ %	٦
١٠	١٩٧٢	١٥	٩,٥٥ %	٥
١١	١٩٧٣	٤	٢,٥٤ %	٩
١٢	١٩٧٤	٢	١,٢٧ %	١١
١٣	١٩٧٥	٢	١,٢٧ %	١١
١٤	١٩٧٧	١	٠,٦٣ %	١٢
١٥	١٩٨٠	١	٠,٦٣ %	١٢
	المجموع	١٥٧	١٠٠ %	

المصدر: سمير فريد. السينما والتاريخ : الجزء الثاني. أفلام القطاع العام في مصر . - القاهرة:
سمير فريد، ١٩٩٢. مع تعديلات من الباحث.

● دعم الإنتاج السينمائي:

لم يقتصر دور القطاع العام على الإنتاج والتوزيع للأفلام التى ينتجها فقط، وإنما لعب دوراً مهماً أيضاً فى تقديم الدعم اللازم للمنتجين السينمائيين المتميزين عن طريق تقديم سلف التوزيع للمنتج حتى يستطيع إنجاز فيلمه بنجاح، والمثال الشهير لذلك هو دعم المنتجة المتميزة آسيا عندما تعثرت أثناء إنتاجها لفيلم "الناصر صلاح الدين" عام ١٩٦٢، واستمر هذا الدعم طوال فترة القطاع العام، ويوضح الجدول (٤-١٥) عدد الأفلام التى تم تقديم دعم مالى لمنتجياتها أثناء إنتاجهم للفيلم.^(١)

جدول (٤-١٥) بيان بعدد الأفلام التى تم تقديم دعم لها من القطاع العام.

السنة	١٩٦٣	١٩٦٤	١٩٦٥	١٩٦٦	١٩٦٧	١٩٦٨	١٩٦٩	المجموع
العدد	٢	٧	١٣	٦	٦	٩	١٣	٥٦

المصدر: إلهامى حسن. تاريخ السينما المصرية. مصدر سابق. ص ١٧٢

● مفهوم إنتاج الدولة:

عوداً على بدء، أشرت فى بداية هذه الجزئية إلى حصر النقاد والمؤرخين السينمائيين إنتاج الدولة للأفلام فى أفلام القطاع العام السينمائي الذى تأسس عام ١٩٦٣، وتم تصفيته عام ١٩٧١ فقط. نظراً لسياسة التأميم التى سادت فى بداية الستينيات، وغلبة النبرة الاشتراكية على كل شىء بما فى ذلك السينما، ومع إنشاء القطاع العام فى كل مجالات العمل فى مصر فى ذلك الوقت كان إنشاء القطاع العام السينمائي أمراً طبيعياً ونتيجة متوقعة مع رغبة النظام السياسى فى توظيف الفنون وعلى رأسها الفن السينمائي فى الترويج لأفكاره والدعاية لها لدى الجماهير وهى نبرة علت وتيرتها فى أفلام هذه الفترة الاشتراكية من تاريخ مصر.

(١) إلهامى حسن. مصدر سابق. ص ١٧٢

مما يؤكد هذه الرغبة أن الثورة مع بداياتها الأولى تنبّهت لذلك، وأصدر محمد نجيب في الثامن من أغسطس عام ١٩٥٢ - بعد ستة عشر يومًا من قيام الثورة - بيانًا للسينمائيين حمل عنوان " الفن الذى نريده " وهو عنوان واضح ومباشر ومعبر عن التوجه المطلوب فى الفترة القادمة وفقًا لهوية المريد هل هو الشعب أم النظام الحاكم؟ جاء فى هذا البيان ما نصه " إن السينما وسيلة من وسائل التثقيف والترفيه، وعلينا أن ندرك ذلك، لأنه إذا ما أسىء استخدامها فإننا سنهوى بأنفسنا إلى الحضيض، وندفع بالشباب إلى الهاوية "(١)

هذا الوعي بأهمية الفن السينمائى جعل تأميم صناعة السينما أمرًا طبيعيًا نتج عنه تأسيس القطاع العام السينمائى عام ١٩٦٣ ودخوله مجال الإنتاج السينمائى كما سبقت الإشارة.

لكن يبقى سؤال مهم: لماذا تعد أفلام هذا القطاع فقط هى أفلام من إنتاج الدولة على مدى تاريخ الإنتاج السينمائى المصرى للأفلام؟ ومتى يمكن أن نحكم أن هذا الفيلم من إنتاج الدولة وهذا الفيلم من إنتاج غير الدولة؟ وهل المعيار هو مصدر رأس المال الممول للإنتاج فقط؟ أم أن إتساع النظرة العامة للإنتاج وتفسيرها بشكل منطقي ومقبول فى إطار الظروف السائدة فى كل فترة يمكن أن يقودنا إلى إعادة تقييم بعض التجارب الإنتاجية والحكم عليها واعتبارها من إنتاج الدولة أيضا ولعل التجربة التى سأعرض لها بالدراسة وفق هذا المعنى هى تجربة تصلح نموذجا لهذه التجارب الإنتاجية.

● شركة مصر للتمثيل والسينما:

تأسست شركة مصر للتمثيل والسينما بصدور مرسوم ملكى فى ١٣ يونية سنة ١٩٢٥ بتأسيس الشركة كشركة مساهمة مصرية يملكها بنك مصر، برأس مال

(١) درية شرف الدين. مصدر سابق . ص ١٣

خمسة عشر ألف جنيه مصرى قسمت إلى ٣٧٥٠ سهماً قيمة كل سهم أربعة جنيهات، يملك بنك مصر منها ٢٥٠٠ سهم.^(١)

جاء تأسيس هذه الشركة تلبية لرغبة طلعت حرب فى ضرورة تنمية هذا المنتج الثقافى الجديد لأهميته الشديدة، وعندما فكر فى صناعة السينما فكر فيها كصناعة وطنية، وليس كعملية إنتاجية شأنها شأن أى إنتاج سينمائى آخر، وإنما كان هدفه الواضح هو "إنشاء صناعة السينما فى مصر" شأن أى صناعة سعى إلى تأسيسها من خلال شركات البنك — ٢٢ شركة أسسها طلعت حرب — التى تأسست تبعاً فى شتى الصناعات المصرية بدءاً من شركة حلج القطن ومروراً بشركة النقل والملاحة، وشركة الطيران والسياحة، وانتهاءً بشركة المناجم والمحاجر.^(٢)

وليس أدل على هذا التوجه القومى سوى ما قاله طلعت حرب نفسه عن الشركة والغرض منها بعد تأسيسها عندما قال: "أنشأنا شركتنا ونصنع أشرطةنا [الأفلام بأنواعها المختلفة لأداء خدمة عامة هى المعاونة فى بث المعلومات النافعة وأداء وظيفة متواضعة بطريقة السينما الحديثة، مسوقون باعتبارات عامة فى المصلحة العامة تجعل شركتنا بالاسم شركة مساهمة تجارية وبالفعل شركة من الشركات القومية ... نحن نعمل للصناعة نأخذ بيدها صغيرة فى مصر حتى تكبر وتشابه الصناعات الكبرى فى الخارج ... لذلك أنشأنا شركة مصر للتمثيل والسينما أخذاً بأسباب الثقافة واتباعاً للسياسة التى اتخذناها وهى تمصير كل شىء فى مصر"^(٣).

هذا الفكر والتوجه فى ظل دولة مُحتملة يجعل هذه الشركة شركة وطنية بالدرجة الأولى وليست شركة خاصة يملكها بنك، ومن ثم فإن ما أنتجته هذه الشركة من أفلام يندرج تحت مسمى أفلام من إنتاج الدولة، لأن الشركة لم تكن شركة يملكها طلعت حرب، وإنما كانت شركة مصر الدولة التى تحاول بناء

(١) إلهامى حسن. محمد طلعت حرب رائد صناعة السينما المصرية . - القاهرة: الهيئة ...،

١٩٨٦. ص ٣٣

(٢) المصدر نفسه. ص ٢٣

(٣) المصدر نفسه. ص ٨١ : ٨٢

قوميةً واستقلالها من خلال بناء صناعاتها الوطنية كما قال طلعت حرب: "إن الاستقلال السياسى والاقتصادى توعمان عزيزان خليق بنا أن نوفر لهما القوة والمتعة والسلطان"^(١) من خلال بنكها الوطنى بنك مصر.

جديرٌ بالذكر أن شركة مصر للتمثيل والسينما بعد الثورة وبتدخل غير مباشر من الدولة تم ضمها إلى شركة النيل للسينما التى تأسست عام ١٩٥٣، وضممت كثيرًا من شركات السينما كان على رأسها شركة مصر للتمثيل والسينما، وبذلك توقفت الشركة عن الإنتاج، وبدأت شركة النيل للسينما تعمل فى مجال الإنتاج والتوزيع السينمائى حتى عام ١٩٥٨، ولم تنتج سوى فيلم واحد ووزعت ستة وعشرين فيلمًا من إنتاج شركات أخرى، وفى يوم ١١/٢/١٩٦٠ صدر القانون رقم ٣٩ بتأميم بنك مصر وشركاته، وهى الخطوة الأولى التى مهدت لإنشاء القطاع العام عام ١٩٦٣.^(٢)

لذلك فالباحث يختلف مع النقاد والمؤرخين السينمائيين فى حصرهم أفلام الدولة فى أفلام القطاع العام الاشتراكى الذى تأسس فى الستينيات من القرن العشرين فقط، ويرى أن شركة مصر للتمثيل والسينما كانت من شركات الدولة، ومن ثم يكون إنتاجها إنتاجًا للدولة.

ويوضح الملحق (٦) قائمة الأفلام التى أنتجتها شركة مصر للتمثيل والسينما فى الفترة من أول فيلم وهو فيلم "وداد" عرض عام ١٩٣٦، حتى آخر فيلم للشركة وهو فيلم "العروسة الصغيرة" عرض عام ١٩٥٦، وعددها سبعة وخمسون فيلمًا.

إنتاج الأفراد:

يمثل إنتاج الأفراد ظاهرة فى الإنتاج السينمائى المصرى، والمقصود هنا الأفراد الذين يقومون بإنتاج فيلم أو فيلمين، ثم يتوقفون ويتركون مجال الإنتاج السينمائى تمامًا، وهؤلاء الأفراد معظمهم ليس له علاقة بالفن السينمائى، ولا يملك أى خبرة فى هذا المجال، وإنما يقوم بدور الممول الذى يملك رأس المال.

(١) المصدر نفسه. ص ٧

(٢) المصدر نفسه. ص ٨٤

تتضح هذه الظاهرة مع بدايات السينما في مصر فلم تكن هناك خبرات إنتاجية بالمعنى المتعارف عليه الآن، بل كانت عملية الإنتاج محفوفة بالمخاطر والمجازفة، ويكفى أن نعلم أن شركات الإنتاج من البداية وحتى نهاية الثلاثينيات قد بلغ ٤٢ شركة، توقفت ٢٢ شركة منها بعد الفيلم الأول، وخلال الأربعينيات قام ٦٩ فردًا بتأسيس ٦٩ شركة إنتاج سينمائي توقفت جميعها بعد الفيلم الأول.

وهو ما يفسر ظاهرة المنتجين أغنياء الحرب الذين دخلوا مجال الإنتاج السينمائي كنوع من التجارة والكسب السريع.^(١)

ويكفى أن أشير إلى أن عدد شركات الإنتاج التي تم حصرها على مدى تاريخ الأفلام الإنتاجي قد بلغ ٧٦٠ شركة أنتجت ٣٠٢٣ فيلمًا فقط، يرجع ذلك إلى أن معظم هذه الشركات هي في الواقع شركات الفيلم الواحد، أما الشركات الكبرى التي تأسست بغرض الإنتاج السينمائي واستمرت فترة طويلة فسوف نجد أن عددها قليل إذا ما قورن بشركات الفيلم الواحد من حيث العدد، أما من حيث الإنتاج فلا يوجد مجال للمقارنة بينها، وبالتالي تأثر الإنتاج السينمائي سلبيًا نتيجة اقْتِصَار عملية الإنتاج على عدد محدود من الشركات الكبرى.

وتميزت فئة قليلة من هؤلاء الأفراد ممن لهم صلة بالفن السينمائي، ويملكون شيئًا من الخبرة التي تجعلهم يقومون بإنتاج أفلام ولو لمرة واحدة، وهم العاملون في المجال السينمائي مثل الممثلين والمخرجين ومديرى التصوير، الذين يتحمسون لأفكار معينة تعبر عن وجهة نظرهم فيشرعون في إنتاجها في فيلم سينمائي، وقد لا يعاودون التجربة مرة أخرى على العكس من بعض السينمائيين الذين أسسوا شركات إنتاج ناجحة، استمرت فترة وأنتجت عددًا لا بأس به من الأفلام مثل توجو مزراحى الذى أسس شركة "الأفلام المصرية" سنة ١٩٣٠ وأنتجت ٣٨ فيلمًا، وحلمى رفلة الذى أسس شركة "أفلام حلمى رفلة" سنة ١٩٤٩ وأنتجت ٤٣ فيلمًا.

(١) المصدر نفسه . ص ١١٠

إنتاج الشركات الخاصة:

المقصود هنا الشركات الخاصة التي تأسست في مصر بغرض الإنتاج السينمائي ويملكها أفراد مصريون أو عرب أو أجانب بما أنه يتم إنتاج وعرض أفلامهم في مصر، وسوف نلاحظ أن معظم هذه الشركات التي استمرت هي الشركات التي أسسها المشتغلون بالعمل السينمائي ويملكون الخبرة الكافية للتعامل مع مثل هذا المنتج شديد الخصوصية، والأمثلة كثيرة لشركات إنتاج متميزة ويملكها فنانون يشتغلون بالعمل السينمائي.

ويوضح الجدول (٤-١٦) أهم هذه الشركات ومؤسساتها والفترات الزمنية التي عملت فيها بدءاً من إنتاجها لأول فيلم وحتى توقفت الشركة عن الإنتاج، وعدد الأفلام التي أنتجتها كل شركة على مدى تاريخها وفقاً لكم الإنتاج، وذلك من واقع فيلموجرافية الدراسة وشركات الإنتاج المثبتة فيها كشركات أنتجت إجمالى أفلام الفيلموجرافية.

جدول (٤-١٦) أهم شركات الإنتاج المصرية من ١٩٢٣ وحتى ٢٠٠٥.

م	اسم الشركة	اسم مؤسسها	الفترة الزمنية	الإنتاج	الرتبة
١	استوديو مصر	بنك مصر	١٩٥٦/١٩٣٦	٥٧	١
٢	أفلام الاتحاد	عباس حلمي	١٩٨٦/١٩٥٣	٥٢	٢
٣	لوتس فيلم	آسيا داغر	١٩٧٢/١٩٢٨	٤٩	٣
٤	الشركة العربية للسينما	رمسيس نجيب	١٩٧٤/١٩٥٧	٤٧	٤
٥	أفلام حلمي رفلة	حلمى رفلة	١٩٧٦/١٩٤٩	٤٣	٥
٦	الشركة المصرية اللبنانية للتجارة والسينما	حسين الصباح	١٩٩٤/١٩٧٩	٤٠	٦
٧	الأهرام للسينما والتلفزيون	إبراهيم شوقي سالم	١٩٩٩/١٩٨٧	٤٠	٦
٨	أفلام مصر العربية	واصف فايز	٢٠٠٣/١٩٧٦	٣٩	٧

٨	٣٨	١٩٤٦/١٩٣٠	توجو مزراحي	الأفلام المصرية	٩
٩	٣٦	١٩٥٢/١٩٤١	جبريل نحاس/ أنطوان خورى/ إيوار نحاس	نحاس فيلم	١٠
١٠	٣١	١٩٩١/١٩٥٨	جمال الليثي	أفلام جمال الليثي	١١
١١	٣٠	١٩٨٧/١٩٥٦	حسن الصيفي	أفلام حسن الصيفي	١٢
١٢	٢٩	١٩٩٣/١٩٨٨	إبراهيم شوقي/ صفوت غطاس	سكرين ٢٠٠٠	١٣
١٣	٢٧	١٩٨٢/١٩٤٢	أحمد جلال، ماري كويني	أفلام أحمد جلال	١٤
١٤	٢٦	١٩٥١/١٩٢٨	إبراهيم وبدر لاما	كوندور فيلم	١٥
١٤	٢٦	١٩٧٦/١٩٦٢	عدلي المولد	جمهورية فيلم	١٦
١٥	٢٥	١٩٩٢/١٩٧٢	محمود شقعي وشركاه	شركة الأفلام المتحدة	١٧
١٥	٢٥	٢٠٠٥/٢٠٠٠		الشركة العربية للإنتاج والتوزيع السينمائي	١٨
١٦	٢٤	٢٠٠٥/١٩٧٦	يوسف شاهين	شركة مصر العالمية	١٩
١٦	٢٤	٢٠٠٣/١٩٨٣	جرجس فوزي	أفلام جرجس فوزي	٢٠
١٧	٢٣	٢٠٠٢/١٩٧٠	جمال التابعي	أفلام جمال التابعي	٢١
١٧	٢٣	٢٠٠٥/٢٠٠٠		الشركة المصرية لمدينة الإنتاج الإعلامي	٢٢
١٨	٢٢	١٩٧٤/١٩٤١	جيرليل وميشيل نلصي	أفلام النيل	٢٣
١٩	٢١	١٩٥١/١٩٢٧	عزيزة أمير	إيزيس فيلم	٢٤
١٩	٢١	١٩٥٧/١٩٤٣	كلل عبد الله حمودة	شركة الأفلام العربية	٢٥
١٩	٢١	١٩٩٢/١٩٥٣	فريد شوقي	أفلام العهد الجديد	٢٦

٢٧	أفلام مصر الحديثة	حسين صدقي	١٩٦١/١٩٤٣	٢٠	٢٠
٢٨	شركة الأفلام المتحدة	أنور وجدى	١٩٥٤/١٩٤٥	٢٠	٢٠
٢٩	أفلام إيهاب الليثى	إيهاب الليثى	١٩٨٣/١٩٦٣	١٩	٢١
٣٠	أفلام محمد مختار	محمد مختار	٢٠٠٠/١٩٨٠	١٨	٢٢
٣١	لعملية التلفزيون والسينما	حسين القلا	١٩٩٣/١٩٨٥	١٨	٢٢
	المجموع			٩٣٤	

المصدر: فيلموغرافية الدراسة.

وتحليلاً للجدول السابق يتضح الآتى:

• أهم واحد وثلاثين شركة إنتاج خاصة أنتجت عدد ٩٣٤ فيلمًا بنسبة ٣٠،٨٩ % من إجمالي الإنتاج السينمائي المصري، فى حين أنتجت ٧٢٩ شركة إنتاج ٢٠٨٩ فيلمًا بنسبة ٦٩،١١ % من إجمالي الإنتاج السينمائي، وهذا يدل على تأكيد ظاهرة إنتاج الفيلم الواحد، كما يدل على أن العملية الإنتاجية عملية معقدة، تتطلب خبرات فنية وإدارية فى مجال الفن السينمائي، حتى تستطيع الشركة الاستمرار، كما نلاحظ الآن فمع بداية الألفية بدأت تظهر تكتلات إنتاجية تضم أكثر من شركة لعل أشهرها وأهمها تكتل (أوسكار — النصر — الماسة).

• جاءت شركة مصر للتمثيل والسينما التى أسسها طلعت حرب التى ذاعت شهرتها خلال الثلاثينيات والأربعينيات فى الرتبة الأولى فقد أنتجت سبعة وخمسين فيلمًا، فى حين جاءت شركة أفلام الاتحاد فى الرتبة الثانية بإنتاجها اثنين وخمسين فيلمًا، أما شركة لوتس فيلم فكانت فى الرتبة الثالثة بإنتاجها تسعة وأربعين فيلمًا.

• جاءت الشركة العربية للسينما؛ وشركة أفلام حلمى رفلة؛ والشركة المصرية اللبنانية للتجارة والسينما/شركة الأهرام للسينما والفيديو؛ وشركة أفلام مصر العربية؛ وشركة الأفلام المصرية؛ وشركة نحاس فيلم؛ وشركة أفلام جمال الليثى، فى الرتب من ٤ : ١٠ على الترتيب.

• أما إذا وضعنا عامل الفترة الزمنية التي استمرت فيها الشركة في ممارسة العملية الإنتاجية ومتوسط الإنتاج السنوي، فسوف يختلف الوضع كثيرًا ويكون نتيجة لذلك وجود شركة واحدة بمتوسط إنتاج خمسة أفلام سنويًا هي شركة "سكرين ٢٠٠٠"، فقد أنتجت ٢٩ فيلمًا في ست سنوات فقط وهي الفترة الأقل بين الفترات الخاصة بالشركات الأخرى، أما أقل الشركات إنتاجية مقارنةً بالفترة الزمنية التي عملت فيها في مجال الإنتاج فهي شركة " أفلام العهد الجديد " بمتوسط نصف فيلم سنويًا حيث أنتجت ٢١ فيلمًا خلال أربعين عامًا.

• لم تتأسس شركة إنتاج خلال الفترة من ١٩٦٣/١٩٧٠ وكان لها إنتاج لافت من حيث الكم نظرًا لسيطرة شركات القطاع العام على الإنتاج السينمائي خلال هذه الفترة، ولم تستطع المنافسة معه سوى الشركات الكبرى القديمة مثل لوتس فيلم، وأفلام الاتحاد، والشركة العربية للسينما.

• الإنتاج شأنه شأن كل مجالات الفن السينمائي المصري، إذ تسيطر كل فئة قليلة على مجال تخصصها الفني وتستأثر بمعظم الأفلام دون البقية العاملة في نفس التخصص، سواء على مستوى الإخراج (٤٣ مخرجًا أخرجوا ١٧٧١ فيلمًا بنسبة ٥٨%) أو التصوير (١٠ مديريين تصوير صوروا ١١٥٨ فيلمًا بنسبة ٣٦,٧%) أو المونتاج (١٠ مونتيرين قاموا بعمل مونتاج ١٤٨١ فيلمًا بنسبة ٤٨,٩٩%).

أفلام الإنتاج المصري المشترك:

بعد الإنتاج السينمائي المشترك للأفلام المصرية من النقاط البحثية الجديرة بالدراسة؛ لأن الفيلم هنا يعكس أكثر من ثقافة ويقدم إلى فئتين من الجمهور تختلف بيناتهم الثقافية والفكرية وهو ما يلقي عبئًا على الفيلم في ضرورة مراعاة التوفيق بين هذه التوجهات لكي يلقي الفيلم قبولاً لدى الجمهور في كلا الدولتين أو الدول التي تشترك في تمويله وإنتاجه.

كما أن الإنتاج المصرى المشترك لم يكن موجهاً من قبل الدولة باستثناء تجربة شركة مصر للتمثيل والسينما فى فيلمين، والشركة العامة للإنتاج العالمى "كوبروفيلم" فى عشرة أفلام لم يعرض ثلاثة منها فى مصر، وغلب على الإنتاج المشترك كونه تعاوناً بين شركات خاصة مصرية وشركات أجنبية.

وقد عرفت أفلام الإنتاج المشترك فى الأفلام المصرية منذ الأربعينيات من القرن العشرين عندما أنتج أول فيلم مصرى عراقى مشترك عام ١٩٤٧ وهو فيلم "ابن الشرق"، كما أنتج أول فيلم مصرى فرنسى مشترك عام ١٩٤٦ وهو فيلم "أرض النيل".

وسوف تدرس هذه الجزئية من خلال أفلام الإنتاج المصرى العربى المشترك، وأفلام الإنتاج المصرى الأجنبى المشترك.

أفلام الإنتاج المصرى العربى المشترك:

إنتاج الأفلام العربية العربية يمثل محوراً مهماً على طريق الإنتاج السينمائى العربى المشترك، إلا أن فحص هذا الإنتاج من قبل الباحثين لم يحدد بعد سمات هذا النوع من الإنتاج العربى المشترك.

ويرى جان الكسان أن الباحثين عن ملامح مشتركة للإنتاج السينمائى العربى المشترك يواجهون صعاباً جمة نتيجة انعكاس الوضع السياسى والاقتصادى المتباين بنسب متفاوتة بين الدول العربية على الإنتاج السينمائى فى هذه الدول وبالتالي لا نستطيع تحديد ملامح واضحة للأفلام العربية.^(١)

وما جعل الإنتاج العربى بهذا الضعف هو وجود مشكلات مشتركة بين تجارب الإنتاج العربى المشترك يمكن إجمالها فى النقاط التالية:^(٢)

(١) جان الكسان. السينما فى الوطن العربى . - الكويت : المجلس الوطنى ...، ١٩٨٢. ص ٦

(٢) المصدر نفسه. ص ٧ - ٩

(١) سيطرة الأفلام الأجنبية على دور العرض وعدم استطاعة الإنتاج المحلى منافسة هذه الأفلام ليكون بديلاً لها، نتيجة نشأة السينما فى الدول العربية فى ظل الاستعمار الأجنبى وإن استمر الوضع على ما هو عليه بعد استقلال هذه الدول.

(٢) سيطرة القطاع الخاص على دور العرض السينمائية، مما جعل مستوردي وموزعي ومنتجي الأفلام يتجهون إلى الأفلام التجارية ذات الجماهيرية العريضة على حساب الأفلام ذات المضمون الثقافى والأدبى الجيد ومثال ذلك سيطرة أفلام الكاراتية والساموراي على دور العرض فى مصر أواخر الستينيات والسبعينيات إلى حد جعل وزير الثقافة المصرى آنذاك يصدر قراراً بمنع استيراد وعرض هذه الأفلام فى مصر.

(٣) ضعف توزيع الفيلم العربى بين الدول العربية باستثناء الفيلم المصرى الذى استطاع أن يجد له سوق توزيع فى الدول العربية.

(٤) اللغة العربية الواحدة المفقودة فى الأفلام العربية، نتيجة تعدد اللهجات واختلاف المفردات اللغوية ودلالاتها بين دولة وأخرى، ولم يكسر هذا الحاجز سوى الفيلم المصرى.

(٥) العلاقة التقليدية المتوترة بين السينمائيين والرقابة.

(٦) قلة الكوادر والإمكانات الفنية والدعم من مؤسسات الدولة.

(٧) الاتجاهات المتباينة بين القطاعين العام والخاص فى الدول العربية، بدليل أنه فى مصر لا يوجد فيلم واحد إنتاج مشترك بين مؤسستين عربيتين قطاع عام.

وعندما نلقى نظرة فاحصة على أفلام الإنتاج المصرى العربى المشترك التى تم إنتاجها وعرضها ما بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٩٢ والبالغ عددها سبعة وعشرين فيلماً حسب ما جاء فى فيلموجرافية الدراسة، يمكن تسجيل العديد من الملاحظات المهمة التى تحمل العديد من المعانى وتعطى دلالات على توجه السينمات العربية عموماً من هذه الملاحظات.

(١) بعد مرور قرن من الزمان على ظهور السينما توجد دول عربية لم تقم بها صناعة للسينما ولم تنتج فيلمًا واحدًا حتى الآن مثل قطر والإمارات والسعودية.

(٢) انحصر الإنتاج المصري العربي المشترك بين مصر وست دول عربية فقط هي حسب كم الإنتاج لبنان/مصر سبعة عشر فيلمًا؛ الجزائر/مصر أربعة أفلام؛ العراق/مصر فيلمان؛ تونس/مصر فيلمان؛ سوريا/مصر فيلم واحد؛ المغرب/مصر فيلم واحد.

(٣) لم تقدم الأفلام المشتركة العربية أى شيء يساعد على التقارب الثقافي بين الدول المنتجة ويخدم القضايا العربية باستثناء فيلم واحد هو " ناجى العلى" الذى عرض عام ١٩٩٢ الذى تناول قصة رسام الكاريكاتير الفلسطينى الشهيد ناجى العلى والقضية الفلسطينية.

ويوضح الجدول (٤-١٧) قائمة الأفلام المصرية العربية المشتركة التى عرضت فى الفترة من عام ١٩٤٧ وحتى عام ١٩٩٢.

جدول (٤-١٧) أفلام الإنتاج المشترك بين مصر والدول العربية

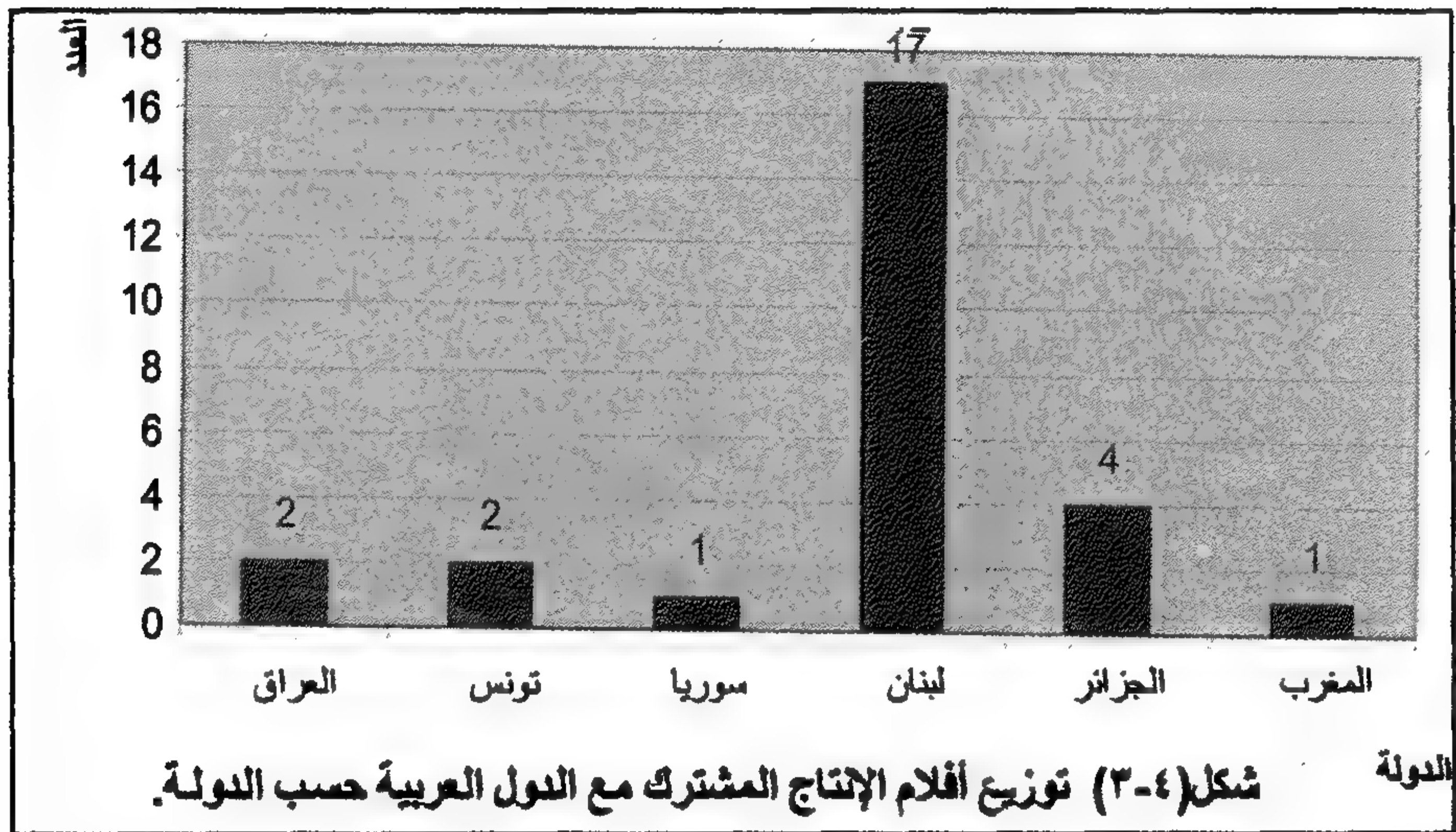
م	الدولة	اسم الفيلم	سنة العرض	شركات الإنتاج المشترك
١	العراق	ابن الشرق	١٩٤٧	استوديو الأهرام/ أفلام الرشيد
٢	العراق	القاهرة .. بغداد	١٩٤٧	اتحاد الفنانين/ سينما الحمراء
٣	تونس	حب	١٩٤٨	أفلام جمال حمزة/ دلتا فيلم
٤	سوريا	ليلى العامرية	١٩٤٨	أفلام الجابري/ الشركة السورية
٥	لبنان	البدوية العاشقة	١٩٦٣	الشركة المصرية للسينما/ لبنان
٦	لبنان	الراهبة	١٩٦٥	أفلام صوت للفن/ شركة كيروز ببيروت
٧	لبنان	فى طريقى رجل	١٩٦٧	أفلام صوت العرب/-

٨	لبنان	الطريد	١٩٦٨	أفلام فريد شوقي/-
٩	لبنان	الحب الكبير	١٩٦٩	أفلام بركات/-
١٠	لبنان	لست مستهترة	١٩٧٠	أفلام إبراهيم والي/أنور الشيخ يس
١١	لبنان	الحب والفلوس	١٩٧١	أفلام إبراهيم والي/-
١٢	لبنان	لمسة حنان	١٩٧١	أفلام حلمي رفلة/-
١٣	لبنان	فندق السعادة	١٩٧١	
١٤	لبنان	أعظم طفل في العالم	١٩٧٣	-/تأدرس الأتاسي
١٥	لبنان	أجمل أيام حياتي	١٩٧٤	-/أفلام الأندلس
١٦	الجزائر	العصفور	١٩٧٤	أفلام مصر العالمية/شركة الأونيسك
١٧	لبنان	حبيبتى	١٩٧٤	أفلام بركات/أفلام الأندلس
١٨	لبنان	لا تتركنى وحدى	١٩٧٥	
١٩	لبنان	الملكة وأنا	١٩٧٥	أفلام صوت النيل/-
٢٠	لبنان	نغم فى حياتي	١٩٧٥	الشركة المتحدة للسينما/-
٢١	لبنان	الحب سنة ٢٠٠٠	١٩٧٥	
٢٢	الجزائر	عودة الابن الضال	١٩٧٦	أفلام مصر العالمية/شركة الأونيسك
٢٣	تونس	السقامات	١٩٧٧	أفلام مصر العالمية/الشركة التونسية للتنمية السينمائية والإنتاج
٢٤	الجزائر	إسكندرية ليه	١٩٧٩	أفلام مصر العالمية/التلفزيون الجزائري
٢٥	الجزائر	الأقدار الدامية	١٩٨٢	-/اليركزا فيلم

٢٦	المغرب	سيدة القاهرة	١٩٩١	أفلام هانى جرجس فوزى/المركز القومى للسينما
٢٧	لبنان	ناجى العلى	١٩٩٢	إن بى فيلم/مجلة فن

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ويوضح الشكل (٣-٤) توزيع أفلام الإنتاج المشترك مع الدول العربية حسب الدولة.



واستقراء للجدول والشكل السابقين يتضح الآتى:

- انحصرت شركات الإنتاج العربية فى الشركات الخاصة بالأفراد ولم تقدم أفلاماً شاركت فيها جهات تابعة للدولة إلا فى عدد محدود جداً من الأفلام هى فيلم "السقامات" الذى اشتركت فى إنتاجه الشركة التونسية للتنمية السينمائية والإنتاج، وفيلم "إسكندرية ليه" الذى اشترك فى إنتاجه التلفزيون الجزائرى، وفيلم "سيدة القاهرة" الذى اشترك فى إنتاجه المركز القومى للسينما فى المغرب.

- لم تشترك شركات الإنتاج المصرية التابعة للدولة فى إنتاج أى فيلم، واقتصر الأمر على الشركات الخاصة بالأفراد.

• انحصر الإنتاج المصري العربي المشترك مع ست دول فقط جاءت دولة لبنان في المرتبة الأولى بمشاركة المنتجين اللبنانيين في سبعة عشر فيلمًا بنسبة ٦٢,٩٦ % من إجمالي عدد الأفلام المنتجة، في حين قدمت خمس دول عشرة أفلام منها أربعة أفلام مع الجزائر وهو ما يعنى أن تجربة الإنتاج المشترك بين المنتجين المصريين والمنتجين العرب فاشلة من حيث الكم والكيف.

• لم ترتق الأفلام المنتجة إلى مرتبة الأفلام المهمة إذا استثنينا فيلمي "العصفور" و"تاجي العلي" ليوسف شاهين وعاطف الطيب على الترتيب.

أفلام الإنتاج المصري الأجنبي المشترك:

لم يختلف الأمر كثيرًا بالنسبة لأفلام الإنتاج المصري الأجنبي المشترك عن مثيلتها العربية، فقد تم إنتاج واحد وثلاثين فيلمًا حسب ما جاء في فيلموجرافية الدراسة أضيف إليها ثلاثة أفلام أنتجتها شركة القطاع العام "كوبرو فيلم" ولم يتم عرضها في مصر.

وقد عرض الفيلم الأول وهو فيلم "أرض النيل" عام ١٩٤٦ والذي أنتج بالاشتراك بين شركة مصر للتمثيل والسينما وشركة جومفون الفرنسية، والفيلم الأخير وهو فيلم "هروب مومياء" الذي عرض عام ٢٠٠٣ وشاركت في إنتاجه شركة العدل جروب من مصر مع شركة شو تي في التركية.

ويوضح الجدول (٤-١٨) قائمة الأفلام المصرية الأجنبية المشتركة التي عرضت في الفترة من عام ١٩٤٦ وحتى عام ٢٠٠٣.

جدول (٤-١٨) أفلام الإنتاج المشترك بين مصر والدول الأجنبية.

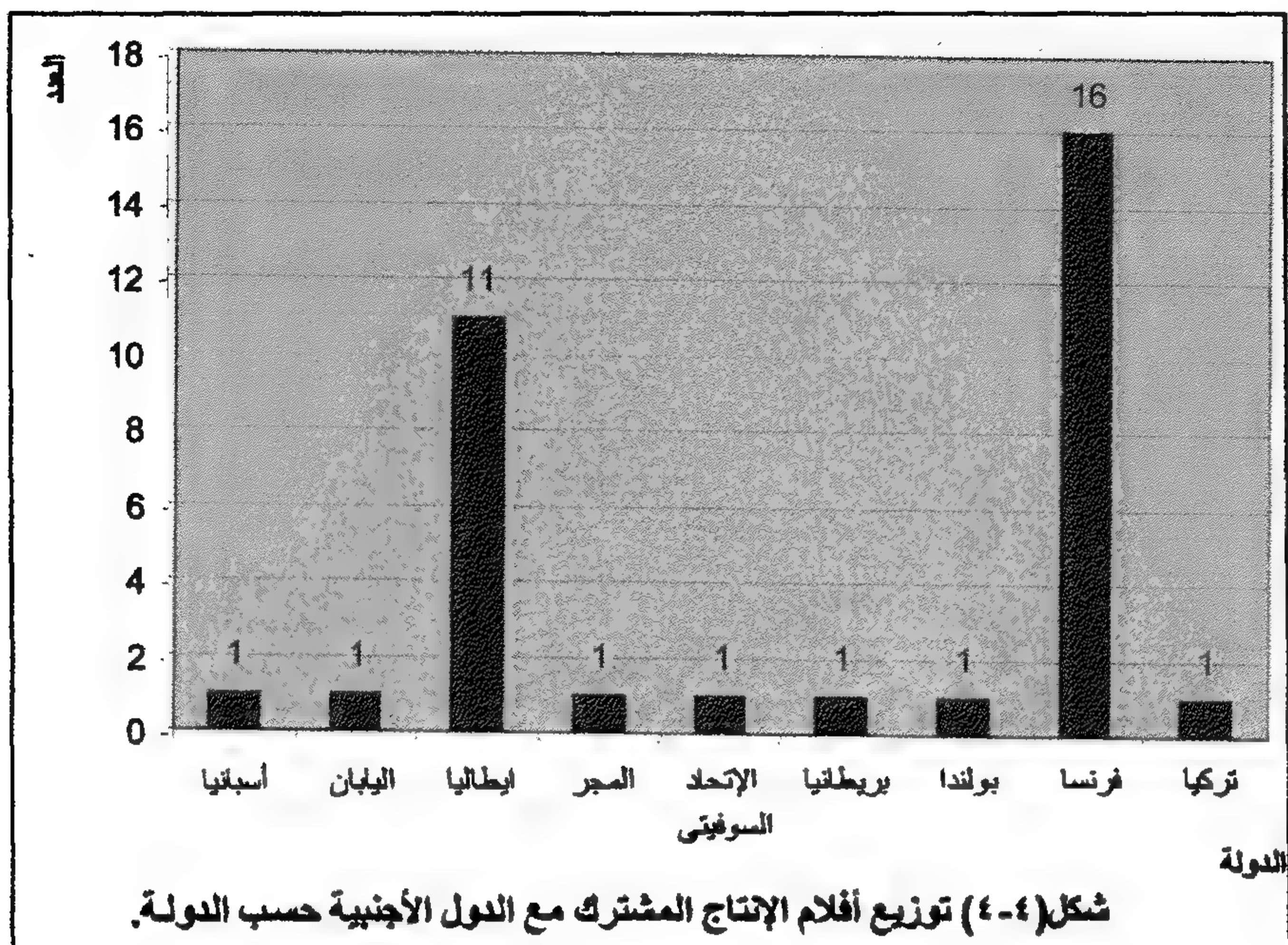
م	الدولة	اسم الفيلم	سنة العرض	شركات الإنتاج المشترك
١	فرنسا	أرض النيل	١٩٤٦	شركة مصر للتمثيل والسينما/ شركة جومفون الفرنسية
٢	إيطاليا	الصقر	١٩٥٠	شركة مصر للتمثيل والسينما/ شركة إيطالية

٣	إسبانيا	غرام فى الصحراء	١٩٥٩	أفلام مارى كوينى/شركة إسبانية
٤	اليابان	على ضفاف النيل	١٩٦٣	أفلام حلمى رفلة/شركة نوكاتسو
٥	إيطاليا	كريم ابن الشيخ	١٩٦٤	وكالة الجاعونى/شركة بيروكوستى
٦	إيطاليا	ابن كليوباترا	١٩٦٥	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
٧	إيطاليا	ابتسامه ابو الهول	١٩٦٦	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
٨	إيطاليا	قاهر الأطلنطى	١٩٦٦	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
٩	إيطاليا	فارس الصحراء	١٩٦٦	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
١٠	فرنسا	النمر	١٩٦٦	-/شركة فرنسية
١١	المجر	حدث فى مصر	١٩٦٧	أفلام يحيى شاهين/شركة هانجارو فيلم
١٢	إيطاليا	أبو الهول الزجاجى	١٩٦٧	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
١٣	إيطاليا	كيف تسرق القنبلة الذرية	١٩٦٨	كوبرو فيلم/شركة فاين فيلم روما
١٤	إيطاليا	قنبلة خطرة [لم يعرض]	١٩٦٨	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
١٥	إيطاليا	حب وسلاح [لم يعرض]	١٩٦٨	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
١٦	إيطاليا	نار على الجليد [لم يعرض]	١٩٦٨	كوبرو فيلم/شركة إيطالية
١٧	الاتحاد الموفيتى	الناس والنيل	١٩٧٢	المؤسسة المصرية العامة للسينما/ شركة موسفيلم
١٨	بولندا	لغة الحب	١٩٧٤	أفلام أمية/شركة بولندية

١٩	فرنسا	الوداع يا بونايرت	١٩٨٥	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٢٠	فرنسا	اليوم السادس	١٩٨٦	أفلام مصر العالمية/ شركة ليريك إنترناشيونال
٢١	فرنسا	سرقاات صيفية	١٩٨٨	أفلام مصر العالمية/ ماريان خورى
٢٢	فرنسا	إسكندرية كمان وكمان	١٩٩٠	أفلام مصر العالمية/ أمبير بلزان
٢٣	فرنسا	شحاتين ونبلاء	١٩٩١	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٢٤	بريطانيا	سباق مع الزمن	١٩٩٣	تاميدو/موشن بيكتشرز
٢٥	فرنسا	أحلام صغيرة	١٩٩٣	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٢٦	فرنسا	مرسينس	١٩٩٣	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٢٧	فرنسا	المهاجر	١٩٩٤	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٢٨	فرنسا	المصير	١٩٩٧	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٢٩	فرنسا	الآخر	١٩٩٩	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٣٠	فرنسا	كونشرتو فى درب سعادة	٢٠٠٠	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٣١	فرنسا	المدينة	٢٠٠٠	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٣٢	فرنسا	الأبواب المغلقة	٢٠٠١	أفلام مصر العالمية/ شركة ميليان
٣٣	فرنسا	سكوت ح نصور	٢٠٠١	أفلام مصر العالمية/فرنسا
٣٤	تركيا	هروب مومياء	٢٠٠٣	العدل جروب/شو تى فى تركيا

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

كما يوضح الشكل (٤-٤) توزيع أفلام الإنتاج المشترك مع الدول الأجنبية حسب الدولة.



واستقراءً للجدول والشكل السابقين يتضح الآتي:

- انحصر الإنتاج بين مصر ودولتين فقط هما: فرنسا وشاركت في ستة عشر فيلمًا بنسبة ٤٧ % من إجمالي عدد الأفلام المنتجة البالغ عددها أربعة وثلاثين فيلمًا منها ثلاثة عشر فيلمًا مع شركة مصرية واحدة هي شركة أفلام مصر العالمية، وإيطاليا التي شاركت في أحد عشر فيلمًا بنسبة ٣٢،٣٥ % من إجمالي عدد الأفلام المنتجة منها تسعة أفلام مع شركة "كوبرو فيلم" في حين شاركت سبع دول في إنتاج سبعة أفلام بواقع فيلم واحد لكل دولة بنسبة إجمالية ٢٠،٦٥ % من إجمالي عدد الأفلام المنتجة هذه الدول هي: إسبانيا، اليابان، المجر، الاتحاد السوفيتي السابق، هولندا، بريطانيا، تركيا.

• شاركت شركة القطاع العام "كوبرو فيلم" فى إنتاج تسعة أفلام لم يعرض ثلاثة منهم فى مصر هى أفلام [قبلة خطرة، حب وسلاح، نار على الجليد] من إنتاج عام ١٩٦٨، كما شاركت المؤسسة المصرية العامة للسينما فى إنتاج فيلم واحد فقط بالاشتراك مع الاتحاد السوفيتى السابق هو فيلم "الناس والنيل" وعرض عام ١٩٧٢.

• شاركت شركة مصر للتمثيل والسينما فى إنتاج فيلمين بالاشتراك مع فرنسا وإيطاليا هما فيلم "أرض النيل" و"الصقر" على الترتيب.

• قدمت شركة أفلام مصر العالمية وهى من الشركات الخاصة ثلاثة عشر فيلمًا جميعها بالاشتراك مع دولة فرنسا وهو التوجه التى سار عليه مؤسس الشركة المخرج يوسف شاهين [أخرج سبعة أفلام منها] منذ إنتاج أول فيلم مع فرنسا وهو "الوداع يا بونايرت" عام ١٩٨٥ وحتى الآن.

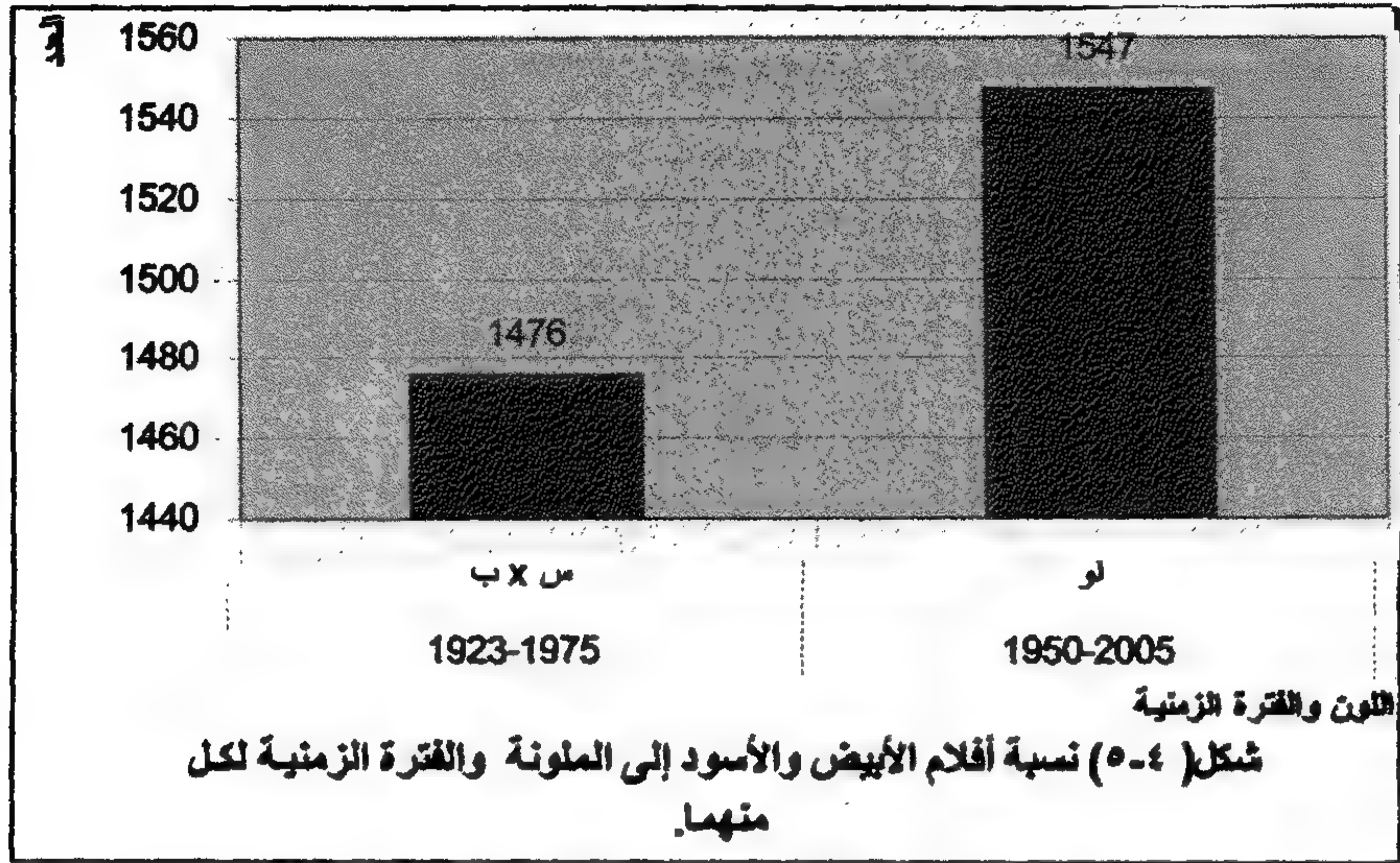
• شاركت ثمانى شركات إنتاج خاصة فى الإنتاج مع شركات الدول الأجنبية جميعها شاركت فى إنتاج فيلم واحد فقط ما عدا شركة أفلام مصر العالمية.

• منذ عام ١٩٨٥ وحتى الآن والإنتاج المشترك يكاد يكون قاصرًا على شركة واحدة مصرية هى "أفلام مصر العالمية" التى شاركت فى ١٣ فيلمًا من بين ١٦ فيلمًا تم إنتاجها خلال هذه الفترة.

الاتجاهات النوعية للألوان:

ظهرت الأفلام لأول مرة أبيض وأسود شأنها شأن كل الصور الثابتة التى كانت تلتقط بالكاميرات الموجودة فى ذلك الوقت والتى تطورت الكاميرا السينمائية منها، ثم دخلت الألوان تدريجيًا إلى التصوير السينمائى بتلوين بعض مشاهد الفيلم يدويًا ثم تلوين الفيلم كله حتى سيطرت الألوان تمامًا على التصوير السينمائى وهو ما أدى إلى اختفاء أفلام الأبيض والأسود تمامًا وأصبحت كاميرات التصوير المستخدمة فى التصوير الأبيض والأسود تعرض فى المتاحف كجزء من التاريخ السينمائى.

بلغ عدد الأفلام المصرية المعروضة ٣٠٢٣ فيلمًا من ١٩٢٣ وحتى نهاية عام ٢٠٠٥، منها ١٤٧٦ فيلمًا أبيض وأسود، و١٥٤٧ فيلمًا ملون. يوضح الشكل (٥-٤) توزيعها حسب اللون خلال نفس المرحلة.

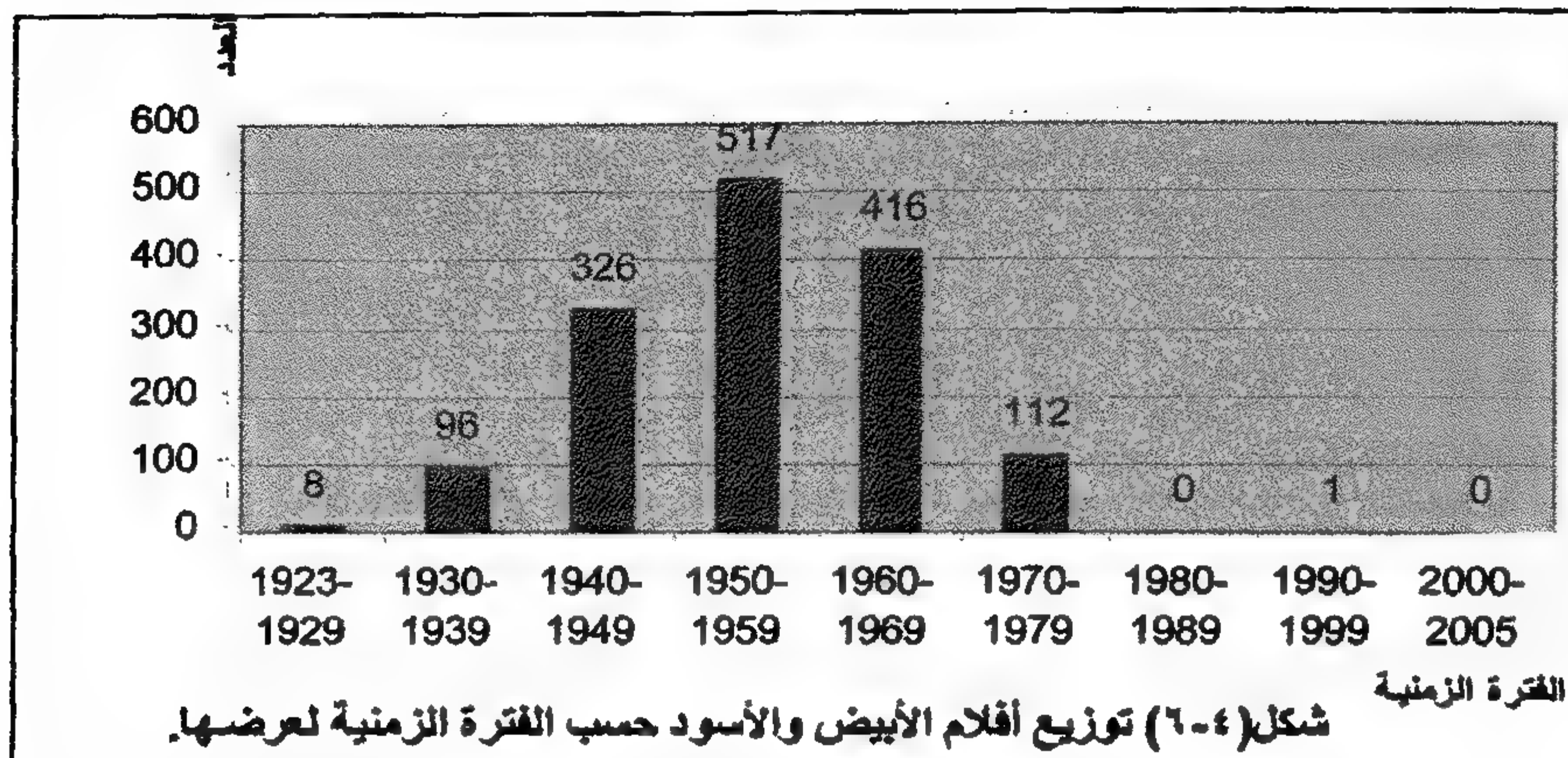


ويتضح من الشكل السابق تقارب نسبة الأفلام الملونة إلى الأفلام الأبيض والأسود مع الأخذ في الاعتبار أن إنتاج أفلام الأبيض والأسود متوقف تمامًا منذ عام ١٩٧٥، كما يوضح الملحق (١٢) التوزيع التراكمي للإنتاجية حسب الألوان بنوعيتها وحسب السنوات وأعداد الأفلام المعروضة من كل نوع كل عام.

أفلام الأبيض والأسود:

الأفلام المصرية شأنها شأن الأفلام العالمية بدأت أبيض وأسود، فقد كانت كل الكاميرات المستخدمة في تصوير الأفلام في مصر مستوردة من الخارج لكون هذه الصناعة دخيلة على مصر، وقد سيطرت أفلام الأبيض والأسود على بدايات الأفلام في مصر تمامًا حتى عام ١٩٥٠ عندما بدأت الألوان تنسل إلى الأفلام تدريجيًا عندما عرض أول فيلم ملون مصري في نفس العام.

بلغ عدد أفلام الأبيض والأسود في تاريخ الأفلام المصرية ١٤٧٦ فيلمًا أنتجت وعرضت في الفترة من عام ١٩٢٣ وحتى عام ١٩٧٥ بالإضافة إلى محاولة مخرج فيلم ناصر ٥٦ تصويره أبيض وأسود عام ١٩٩٦ ويوضح الشكل (٦-٤) توزيع أفلام الأبيض والأسود على العقود الزمنية خلال فترة عرضها.



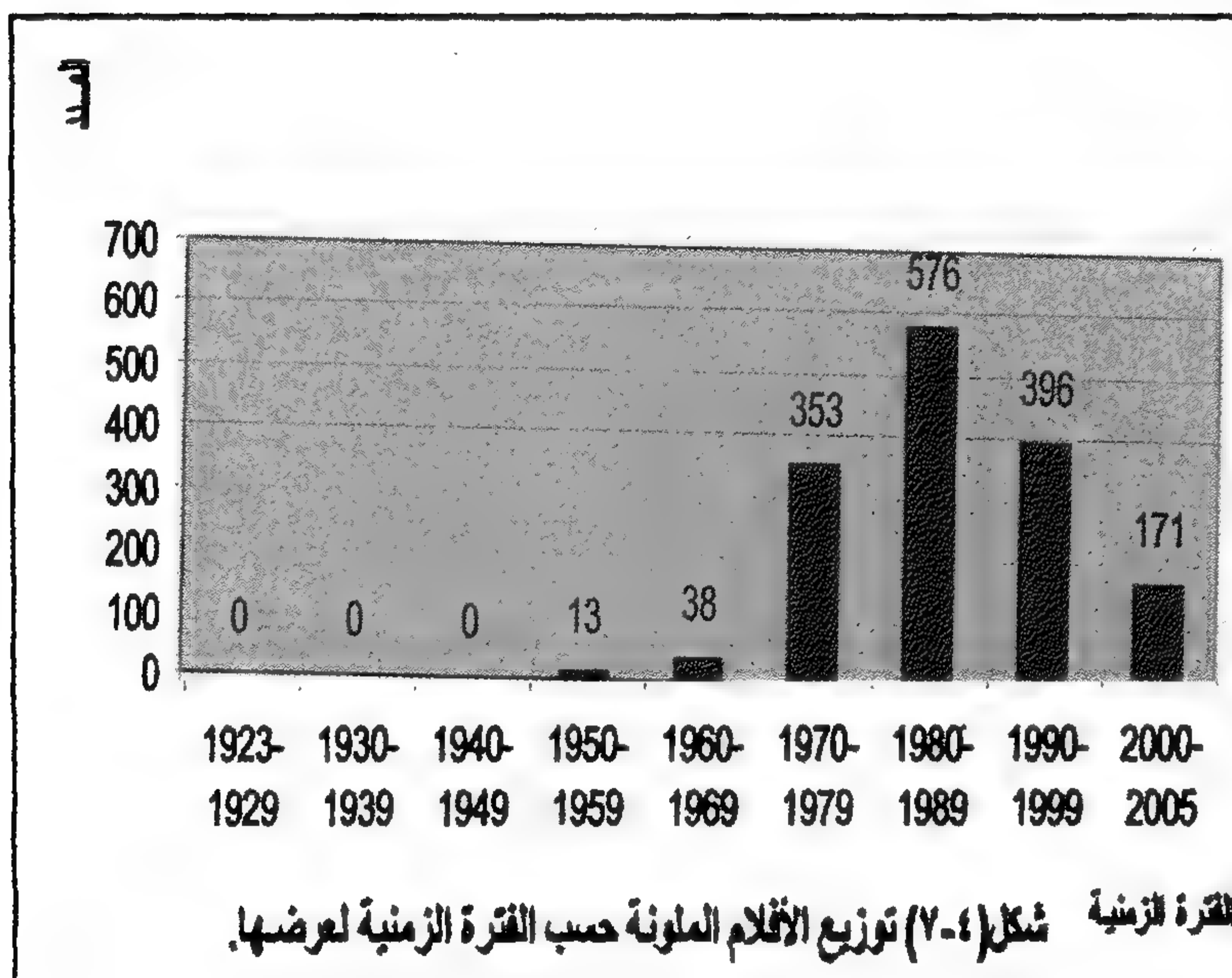
ويتضح من الشكل السابق سيطرة هذه النوعية من الأفلام طوال العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات حتى وصلت إلى ذروة إنتاجها وعرضها خلال عقد الخمسينيات والستينيات ثم حدثت الطفرة الكبيرة في الأفلام الملونة خلال السبعينيات فأثرت تأثيرًا سلبيًا كبيرًا في أفلام الأبيض والأسود حتى اختفت تمامًا عام ١٩٧٦. راجع ملحق (١٢) لمعرفة توزيع أفلام الأبيض والأسود على السنوات التي عرضت خلالها.

الأفلام الملونة:

بدأت محاولات تلوين الأفلام في مرحلة مبكرة من تاريخ الأفلام في مصر، وانحصرت المحاولات في تلوين بعض المشاهد في بعض الأفلام، بدأت بتلوين مشهد زهاب زينب للسوق في فيلم زينب الصامت عام ١٩٣٠ ثم تلتها محاولات عديدة في مشاهد من أفلام سبق الإشارة إليها حتى عرض أول فيلم ملون كامل عام ١٩٥٠، وقام بتصويره المصور الفرنسي ويلي فيكتورفيتش نظرًا لعدم وجود مدير تصوير مصري يمتلك خبرة تصوير مثل هذه النوعية الجديدة من الأفلام في ذلك الوقت.

وتوالى أفلام الألوان بشكل متدرج على استحياء خلال الخمسينيات والستينيات نظرًا للتكلفة المادية الباهظة التي يتكلفتها الفيلم الملون، حتى سيطرت على أفلام السبعينيات وأصبحت الأفلام الملونة غالبية على الأفلام الأبيض والأسود واستمر هذا الوضع حتى اليوم.

بلغ عدد الأفلام الملونة ١٥٤٧ فيلمًا أنتجت وعرضت في الفترة من عام ١٩٥٠ وحتى عام ٢٠٠٥، ويوضح الشكل (٧-٤) توزيع الأفلام الملونة على العقود الزمنية المختلفة.



ويتضح من الشكل السابق أن الأفلام الملونة قد تدرجت في الظهور بشكل بطيء خلال الخمسينيات والستينيات ثم قفز الإنتاج فجأة خلال السبعينيات وطغى تمامًا خلال الثمانينيات والتسعينيات والألفية بحيث لم ينتج أو يعرض فيلم واحد أبيض وأسود باستثناء فيلم ناصر ٥٦ الذي عرض عام ١٩٩٦. راجع ملحق (١٢) لمعرفة توزيع الأفلام الملونة على السنوات التي عرضت خلالها.

الاتجاهات الإنتاجية للمشاركين فى صناعة الأفلام:

الاتجاهات الإنتاجية للأفلام يتم تحليلها من خلال إنتاجية الأفلام المعروضة خلال السنوات وتوزيعها حسب الفئات الإنتاجية، والاتجاهات الإنتاجية لكل من المخرجين ومديرى التصوير والمونتيرين وكتاب النص السينمائى.

الاتجاهات الإنتاجية للأفلام حسب الفئات الإنتاجية:

يمثل الملحق (٧) التوزيع التراكمى لإنتاجية الأفلام المصرية فى الفترة من (١٩٢٣ - ٢٠٠٥) موزعة على السنوات التى تغطيها الدراسة، ومرتبًا طبقًا حسب الفئة الإنتاجية من الأكثر إلى الأقل إنتاجية، كما يوضح الجدول (٤-١٩) توزيع إنتاجية الأفلام موزعة حسب السنوات على الفئات الإنتاجية الإحدى عشرة الموضحة بالجدول.

جدول (٤-١٩) توزيع فئات الأفلام حسب الإنتاج المعروض.

م	الفئة الإنتاجية	عدد السنوات	عدد الأفلام	النسبة المئوية
١	عرض ١٠٠ : أكثر	٠	٠	٠
٢	عرض ٩٠ : ٩٩ فيلمًا	١	٩٧	٣,٢٢ %
٣	عرض ٨٠ : ٨٩ فيلمًا	٠	٠	٠
٤	عرض ٧٠ : ٧٩ فيلمًا	٣	٢١٧	٧,١٨ %
٥	عرض ٦٠ : ٦٩ فيلمًا	٥	٣١٨	١٠,٥٢ %
٦	عرض ٥٠ : ٥٩ فيلمًا	١٥	٨٠٥	٢٦,٦٣ %
٧	عرض ٤٠ : ٤٩ فيلمًا	١٩	٨٥٢	٢٨,١٨ %

٨	عرض ٣٠ : ٣٩ فيلمًا	١٢	٤١٩	% ١٣,٨٦
٩	عرض ٢٠ : ٢٩ فيلمًا	٦	١٣٨	% ٤,٥٧
١٠	عرض ١٠ : ١٩ فيلمًا	١٠	١٤٠	% ٤,٦٣
١١	عرض ١ : ٩ أفلام	١٢	٣٧	% ١,٢٢
	المجموع	٨٣	٣٠٢٣	% ١٠٠

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتعليقًا على الملحق والجدول السابقين يتضح الآتي:

(١) لم يصل عدد الأفلام المعروضة في عام واحد إلى التسعينيات سوى مرة واحدة فقط عام ١٩٨٦ عندما تم عرض ٩٧ فيلمًا وهو أقصى ما وصلت إليه الأفلام المصرية على مدى سنوات عرضها، بل إنها لم تتخط حاجز الثمانين فيلمًا بعد ذلك.

(٢) احتلت سنوات الثمانينيات الرتب الثلاثة الأولى من حيث عدد الأفلام المعروضة حيث بلغ مجموع ما تم عرضه ٢٤٤ فيلمًا.

(٣) سيطر متوسط الإنتاج المعروض الذي يتراوح ما بين ٤٠ : ٤٩ فيلمًا على ١٩ عامًا من أعوام الدراسة حيث بلغ مجموع ما تم إنتاجه وعرضه ٨٥٢ فيلمًا وهي أعلى فئة بين الفئات الإنتاجية الموضحة في الجدول بنسبة وصلت إلى ٢٨,١٨ % من الإجمالي العام للأفلام المعروضة.

(٤) احتلت فئة إنتاجية العرض من ٥٠ : ٥٩ الرتبة الثانية بين الفئات الإنتاجية حيث بلغ إجمالي ما تم عرضه خلال هذه الفئة ٨٠٥ أفلام بنسبة ٢٦,٦٣ % من الإجمالي العام للأفلام المعروضة.

٥) جاءت سنوات العشرينيات والثلاثينيات فى الرتب المتأخرة من الفئات الإنتاجية نظراً لقلّة عدد الأفلام المنتجة والمعروضة فى هذه السنوات التى تمثل بدايات الإنتاج والعرض السينمائى فى مصر وتراوح معدل الإنتاج المعروض ما بين فيلم واحد وتسعة أفلام بنسبة بلغت ١,٢٢ % من الإجمالى العام المعروض.

الاتجاهات الإنتاجية للمخرجين:

يمثل الملحق (٨) التوزيع التراكمى لإنتاجية المخرجين فى إخراج الأفلام المصرية فى الفترة من (١٩٢٣ - ٢٠٠٥) مرتباً طبقاً حسب الإنتاجية من الأكثر إلى الأقل إنتاجية، كما يوضح الجدول (٤-٢٠) توزيع إنتاجية المخرجين على الفئات الإنتاجية الإحدى عشرة الموضحة بالجدول.

جدول (٤-٢٠) توزيع فئات المخرجين حسب الإنتاجية

م	الفئة الإنتاجية	عدد المخرجين	عدد الأفلام	النسبة المئوية
١	إخراج ١٠٠ : ١١٠ أفلام	١	١٠٨	٣,٥٣ %
٢	إخراج ٩٠ : ٩٩ فيلماً	٢	١٨٢	٥,٩٦ %
٣	إخراج ٨٠ : ٨٩ فيلماً	٢	١٧٣	٥,٦٦ %
٤	إخراج ٧٠ : ٧٩ فيلماً	١	٧١	٢,٣٢ %
٥	إخراج ٦٠ : ٦٩ فيلماً	صفر	صفر	صفر %
٦	إخراج ٥٠ : ٥٩ فيلماً	٥	٢٦٣	٨,٦١ %
٧	إخراج ٤٠ : ٤٩ فيلماً	٦	٢٥٨	٨,٤٥ %
٨	إخراج ٣٠ : ٣٩ فيلماً	١٠	٣٣٥	١٠,٩٧ %

٩	إخراج ٢٠ : ٢٩ فيلمًا	١٦	٣٨١	% ١٢,٤٧
١٠	إخراج ١٠ : ١٩ فيلمًا	٤٤	٥٩٢	% ١٩,٣٨
١١	إخراج ١ : ٩ أفلام	٢٧٢	٦٩٢	% ٢٢,٦٥
	المجموع	٣٥٩	٣٠٥٥	% ١٠٠

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما ورد بالملحق والجدول المشار إليهما يتضح الآتي:

• ٤٣ مخرجًا في تاريخ الإخراج السينمائي أى حوالى ١١,٩٧ % فقط من إجمالى عدد المخرجين قاموا بإخراج (١٧٧١) فيلمًا من إجمالى الأفلام المسجلة فى الفيلموجرافية بنسبة ٥٨% تقريبًا، فى حين قام ٤٤ مخرجًا أى حوالى ١٢,٦% من إجمالى عدد المخرجين بإخراج (٥٩٢) فيلمًا من إجمالى الأفلام المسجلة فى فيلموجرافية الدراسة بنسبة ١٩,٣٨ % تقريبًا من الإجمالى العام المسجل فى فيلموجرافية الدراسة.

• بينما قام ٢٧٢ مخرجًا أى حوالى ٧٦% من إجمالى عدد المخرجين بإخراج (٦٩٢) فيلمًا من إجمالى الأفلام المسجلة فى الفيلموجرافية بنسبة ٢٢,٦٥ % تقريبًا من الإجمالى العام المسجل فى فيلموجرافية الدراسة.

بلغ إجمالى عدد الأفلام وفقًا لإنتاجية المخرجين ٣٠٥٥ فيلمًا نتيجة وجود عدد ٢٢ فيلمًا شارك فى إخراجها أكثر من مخرج، وبالتالي أدى ذلك إلى زيادة وهمية فى عدد الأفلام بلغت ٣٢ فيلمًا جاءت نتيجة احتساب الفيلم لكل مخرج حتى وإن كان مشاركًا فى الإخراج.

وعندما نستقري الأرقام الواردة فى هذا الجدول يتضح أن عملية الإخراج السينمائي عملية معقدة جدًا، وعمل شاق يتطلب توافر صفات معينة فى الشخص الذى يمارسه أهمها القدرة على التخيل، وإمكانية قيادة مجموعة من فرق العمل

بشكل متناغم والسيطرة عليهم أى توافر مواصفات القيادة وحسن الإدارة، والقدرة على التقويم والحكم على العمل واتخاذ القرارات الحاسمة فى الوقت المناسب بدليل أن ٥٨ % من الإنتاج السينمائى على مدى قرن من الزمان تقريباً قام بإخراجه ٤٣ مخرجاً فقط، بينما قام ٣١٦ مخرجاً بإخراج الـ ٤٢ % الباقية من الإنتاج السينمائى المعروض خلال نفس الفترة الزمنية.

مما يؤكد وجوب تتوافر ثقافة أدبية وفنية كبيرة للمخرج، وإلمام بالفنون المختلفة المرتبطة بالعمل السينمائى وغير المرتبطة، وامتلاك الرؤية الخاصة التى تجعله متميزاً فى الأعمال التى يقدمها وهى صفات لم تتوفر إلا فى فئة قليلة من المخرجين الذى عملوا فى الأفلام المصرية وهو ما يفسر قلة وربما ندرة الأفلام ذات القيمة فى تاريخ الأفلام المصرية خلال قرن كامل من العمل السينمائى. قياساً بعدد الأفلام المنتجة ويكفى الإشارة إلى أن النقاد السينمائيين قد حددوا أفضل مائة فيلم فى تاريخ السينما المصرية من بين ٢٨٠٠ فيلم عرضت حتى عام ١٩٩٦ بمناسبة مرور مائة عام على اختراع السينما أى بنسبة (٣,٥٧ %) فقط اعتبرها النقاد أفلاماً جيدة وهو ما يؤيد ويدعم وجهة النظر السابقة. وإن لم يحددوا المعايير والأسس التى تم اختيار قائمة المائة فيلم بناءً عليها، وغلب طابع المجاملات فى اختيار عدد من هذه الأفلام.

الاتجاهات الإنتاجية لمديروالتصوير:

يمثل الملحق (٩) التوزيع التراكمى لإنتاجية مديرى التصوير فى تصوير الأفلام المصرية فى الفترة من (١٩٢٣ - ٢٠٠٥) مرتباً طبقاً حسب الإنتاجية من الأكثر إلى الأقل إنتاجية، كما يوضح الجدول (٤-٢١) توزيع إنتاجية مديرى التصوير على الفئات الإنتاجية الإحدى عشرة الموضحة بالجدول.

جدول (٤-٢١) توزيع مديري التصوير حسب الفئة الإنتاجية.

م	الفئة الإنتاجية	عدد مديري التصوير	عدد الأفلام	النسبة المئوية
١	تصوير ١٠٠ : أكثر	٦	٧٧٦٠	%٢٤,٥٩
٢	تصوير ٩٠ : ٩٩ فيلمًا	٤	٣٨٢	%١٢,١٠
٣	تصوير ٨٠ : ٨٩ فيلمًا	٣	٢٥٢	% ٧,٩٨
٤	تصوير ٧٠ : ٧٩ فيلمًا	٤	٢٩٤	% ٩,٣٢
٥	تصوير ٦٠ : ٦٩ فيلمًا	٢	١٢٨	% ٤,٠٦
٦	تصوير ٥٠ : ٥٩ فيلمًا	٥	٢٦٨	% ٨,٤٩
٧	تصوير ٤٠ : ٤٩ فيلمًا	٤	١٦٧	% ٥,٢٩
٨	تصوير ٣٠ : ٣٩ فيلمًا	٧	٢٣٦	% ٧,٤٨
٩	تصوير ٢٠ : ٢٩ فيلمًا	٦	١٤٨	% ٤,٦٩
١٠	تصوير ١٠ : ١٩ فيلمًا	١٧	٢٤٢	% ٧,٦٧
١١	تصوير ١ : ٩ أفلام	٨٧	٢٦٣	% ٨,٣٣
	المجموع	١٤٥	٣١٥٦	% ١٠٠

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتعليقًا على الملحق والجدول المشار إليهما يتضح الآتي:

- (١) استأثر أول ١٠ من مديري التصوير في تاريخ التصوير السينمائي أى حوالى ٦,٩ % فقط من إجمالي عدد مديري التصوير بتصوير (١١٥٨) فيلمًا من إجمالي الأفلام المسجلة فى الفيلموجرافية بنسبة ٣٦,٦٩ % تقريبًا من إجمالي الأفلام المسجلة فى الفيلموجرافية.

(٢) قام ٢٥ مدير تصوير أى حوالى ١٧,٢٠% من إجمالى عدد مديرى التصوير بتصوير (١٣٤٥) فيلمًا من إجمالى الأفلام المسجلة فى الفيلموجرافية بنسبة ٤٢,٦% تقريبًا من إجمالى الإنتاج السينمائى المعروف تقريبًا.

(٣) بينما قام ١١٠ مدير تصوير أى حوالى ٧٥,٩% من إجمالى عدد مديرى التصوير بتصوير (٦٥٣) فيلمًا من إجمالى الأفلام المسجلة فى الفيلموجرافية بنسبة ٢٠,٧% تقريبًا من إجمالى الإنتاج السينمائى المعروف.

كما تبين أن معدل إنتاجية مدير التصوير يزيد عن معدل إنتاجية المخرج وهو ما يفسر قلة عدد مديرى التصوير (١٤٥) قياسًا بعدد المخرجين (٣٥٩) على مدى تاريخ الأفلام المصرية، وهو ما يعنى أيضًا صعوبة العمل كمدير تصوير سينمائى باعتباره عملاً شاقًا وخطيرًا قد يتعرض من يمارسه لمخاطر عديدة نظرًا لطبيعة هذا العمل الصعبة.

الاتجاهات الإنتاجية للمونتيرين:

يمثل الملحق (١٠) التوزيع التراكمى لإنتاجية المونتيرين فى مونتاج الأفلام المصرية فى الفترة من (١٩٢٣ - ٢٠٠٥) مرتبًا طبقًا حسب الإنتاجية من الأكثر إلى الأقل إنتاجية، كما يوضح الجدول (٤-٢٢) توزيع إنتاجية المونتيرين على الفئات الإنتاجية الإحدى عشرة الموضحة بالجدول.

جدول (٤-٢٢) توزيع المونتيرين حسب الفئة الإنتاجية

م	الفئة الإنتاجية	عدد المونتيرين	عدد الأفلام	النسبة المئوية
١	مونتاج ١٠٠ : أكثر	١٠	١٤٩٤	% ٤٩,٥٢
٢	مونتاج ٩٠ : ٩٩ فيلمًا	٢	١٨٧	% ٦,١٩
٣	مونتاج ٨٠ : ٨٩ فيلمًا	٠	٠	% ٠
٤	مونتاج ٧٠ : ٧٩ فيلمًا	١	٧٢	% ٢,٣٩
٥	مونتاج ٦٠ : ٦٩ فيلمًا	٢	١٣٧	% ٤,٥٤
٦	مونتاج ٥٠ : ٥٩ فيلمًا	٥	٢٦٩	% ٨,٩١
٧	مونتاج ٤٠ : ٤٩ فيلمًا	٤	١٧٦	% ٥,٨٤
٨	مونتاج ٣٠ : ٣٩ فيلمًا	٢	٦٥	% ٢,١٥
٩	مونتاج ٢٠ : ٢٩ فيلمًا	٥	١١٩	% ٣,٩٥
١٠	مونتاج ١٠ : ١٩ فيلمًا	١٩	٢٦٠	% ٨,٦٢
١١	مونتاج ١ : ٩ أفلام	٩٧	٢٣٨	% ٧,٨٩
	المجموع	١٤٧	٣٠١٧	% ١٠٠

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتعليقًا على الملحق والجدول المشار إليهما يتضح الآتي:

(١) استأثر ١٠ مونتيرين فقط في تاريخ الأفلام بعمل المونتاج لعدد ١٤٩٤ فيلمًا من إجمالي عدد الأفلام المثبت لها مونتير وعددها ٢٨٦٤ فيلمًا بنسبة ٤٩,٥٢ % أى حوالى نصف الإنتاج السينمائى المعروض تقريبًا وزانت إنتاجية كل واحد منهم عن المائة فيلم (ملحق ١٠).

(٢) فى حين قام ٩٧ مونتيرًا بعمل المونتاج لعدد ٢٣٨ فيلمًا من الإجمالى العام المثبت بنسبة ٧٨٩% وتراوحت أعمالهم ما بين فيلم واحد إلى تسعة أفلام.

(٣) بينما قدم ٤٠ مونتيرًا ١١٣٢ فيلمًا من الإجمالى العام المثبت له مونتير بمتوسط إنتاج تراوح ما بين ١٠ إلى ٩٩ فيلمًا.

(٤) بلغ عدد الأفلام الفعلية المثبت له بيان المونتاج ٢٨٦٤ من الإجمالى العام للفيلموجرافية البالغ ٣٠٢٣ ويرجع الفارق بينهما إلى عدم تسجيل بيان المونتاج لعدد ١٥٥ فيلمًا لم يتيسر الحصول على بياناتها (ملحق ١٥) بالإضافة إلى أربعة أفلام عبارة عن عروض مسرحية تم تصويرها للعرض السينمائى داخل دور العرض السينمائى وبالتالي لم يتم عمل أى مونتاج لها.

(٥) يرجع الفرق بين العدد الفعلى للأفلام المثبت لها بيان المونتاج البالغ ٢٨٦٤ والعدد الناتج هنا وهو ٣٠١٧ إلى اشتراك أكثر من مونتير فى عمل المونتاج للفيلم الواحد مما أدى إلى حدوث فارق ١٥٣ فيلمًا، وأدى ذلك أيضًا إلى زيادة معدل إنتاجية المونتير نتيجة احتساب الفيلم لكل العاملين على مونتاج الفيلم.

الاتجاهات الإنتاجية لكتاب النص السينمائى:

يمثل الملحق (١١) التوزيع التراكمى لإنتاجية كتاب النص السينمائى فى كتابة سيناريوهات الأفلام المصرية فى الفترة من (١٩٢٣ - ٢٠٠٥) مرتبًا طبقًا حسب الإنتاجية من الأكثر إلى الأقل إنتاجية، كما يوضح الجدول (٤-٢٣) توزيع إنتاجية كتاب النص السينمائى على الفئات الإنتاجية الإحدى عشرة الموضحة بالجدول.

جدول (٢٣-٤) توزيع كتاب النص السينمائي حسب الفئة الإنتاجية.

م	الفئة الإنتاجية	عدد الكتاب	عدد الأفلام	النسبة المئوية
١	سيناريو ١٠٠ : أكثر	٠	٠	٠
٢	سيناريو ٩٠ : ٩٩ فيلمًا	٠	٠	٠
٣	سيناريو ٨٠ : ٨٩ فيلمًا	١	٨٧	٢,٤٢ %
٤	سيناريو ٧٠ : ٧٩ فيلمًا	٣	٢٢٣	٦,٢٠ %
٥	سيناريو ٦٠ : ٦٩ فيلمًا	٠	٠	٠
٦	سيناريو ٥٠ : ٥٩ فيلمًا	٦	٣١٤	٨,٧٣ %
٧	سيناريو ٤٠ : ٤٩ فيلمًا	٤	١٧٥	٤,٨٧ %
٨	سيناريو ٣٠ : ٣٩ فيلمًا	١٤	٤٧٤	١٣,١٨ %
٩	سيناريو ٢٠ : ٢٩ فيلمًا	١٧	٨٥٥	٢٣,٧٧ %
١٠	سيناريو ١٠ : ١٩ فيلمًا	٥٦	٧٥٥	٢٠,٩٩ %
١١	سيناريو ١ : ٩ أفلام	٥٤٦	٧١٤	١٩,٨٥ %
	المجموع	٦٤٧	٣٥٩٧	١٠٠ %

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وتعليقًا على الملحق والجدول السابقين يتضح الآتي:

(١) لم يتجاوز أى من كتاب السيناريو حاجز التسعين فيلمًا، وبالتالي غابت الفئتين الإنتاجيتين الأولى والثانية عن الجدول.

(٢) جاء كاتب واحد فقط فى الفئة الإنتاجية من ٨٠ إلى ٨٩ فيلمًا هو عبد الحى أديب بكتابة سيناريو ٨٧ فيلمًا بنسبة ٢,٩ % من إجمالى عدد الأفلام المثبت لها بيان السيناريو وعددها ٢٩٩٤ فيلمًا.

(٣) قدم ٥٤٦ كاتبًا سيناريوهات ٧١٤ فيلمًا من إجمالى عدد الأفلام المثبتة بمعدل تراوح ما بين فيلم واحد إلى تسعة أفلام.

(٤) قام ٦٤٧ كاتب سيناريو بكتابة سيناريوهات ٢٩٩٤ فيلمًا من إجمالى عدد أفلام الفيلموجرافية وعددها ٣٠٢٣ فى حين لم يتم تسجيل بيان السيناريو لعدد ٢٩ فيلمًا (ملحق ١٥).

(٥) يأتى الفارق بين عدد الأفلام الفعلى المثبت له بيان السيناريو وهو ٢٩٩٤ فيلمًا وعدد الأفلام الناتج هنا وهو ٣٥٩٧ والذى بلغ ٦٠٣ وهو أعلى معدل فارق ينتج فى كل الفئات الموضحة هنا إلى انتشار ظاهرة اشتراك أكثر من شخص فى كتابة سيناريو الفيلم الواحد.

والباحث يرجع ذلك إلى أن الأفكار التى تمت معالجتها وأعدت لها السيناريوهات لم تكن أفكارًا مبتكرة من إبداع شخص واحد، وكانت معظم الأفكار مقتبسة عن أعمال أخرى وبالتالي كان يتم إعداد السيناريو فيما يشبه التأليف المشترك أو ورشة العمل ويشارك فيها المسئولون عن الفيلم، وبالتالي يكون من الطبيعى أن نجد مخرجين ومديرى تصوير ومونتيرين ومنتجين كتاب سيناريو أيضًا.

ولأن الأفلام المصرية لا تؤمن بالتخصص فإن الباحث لاحظ تكرار أسماء كثيرين من القائمين على صناعة الأفلام المصرية فنجد نيازى مصطفى مثلاً مخرجًا ومونتيرًا وكاتب سيناريو وهكذا (راجع ملاحق ٨، ٩، ١٠، ١١) للتأكد من وجود هذه الظاهرة فى الأفلام المصرية.

الاتجاهات الزمنية للأفلام:

تتم دراسة الاتجاهات الزمنية للأفلام حسب العقود والمراحل الزمنية المختلفة، كما تتم دراسة الاتجاهات الزمنية للعاملين في مجال الأفلام فندرس الاتجاهات الزمنية للمخرجين ومديرى التصوير والمونتيرين وكتاب السيناريو وشركات الإنتاج حسب العقود الزمنية.

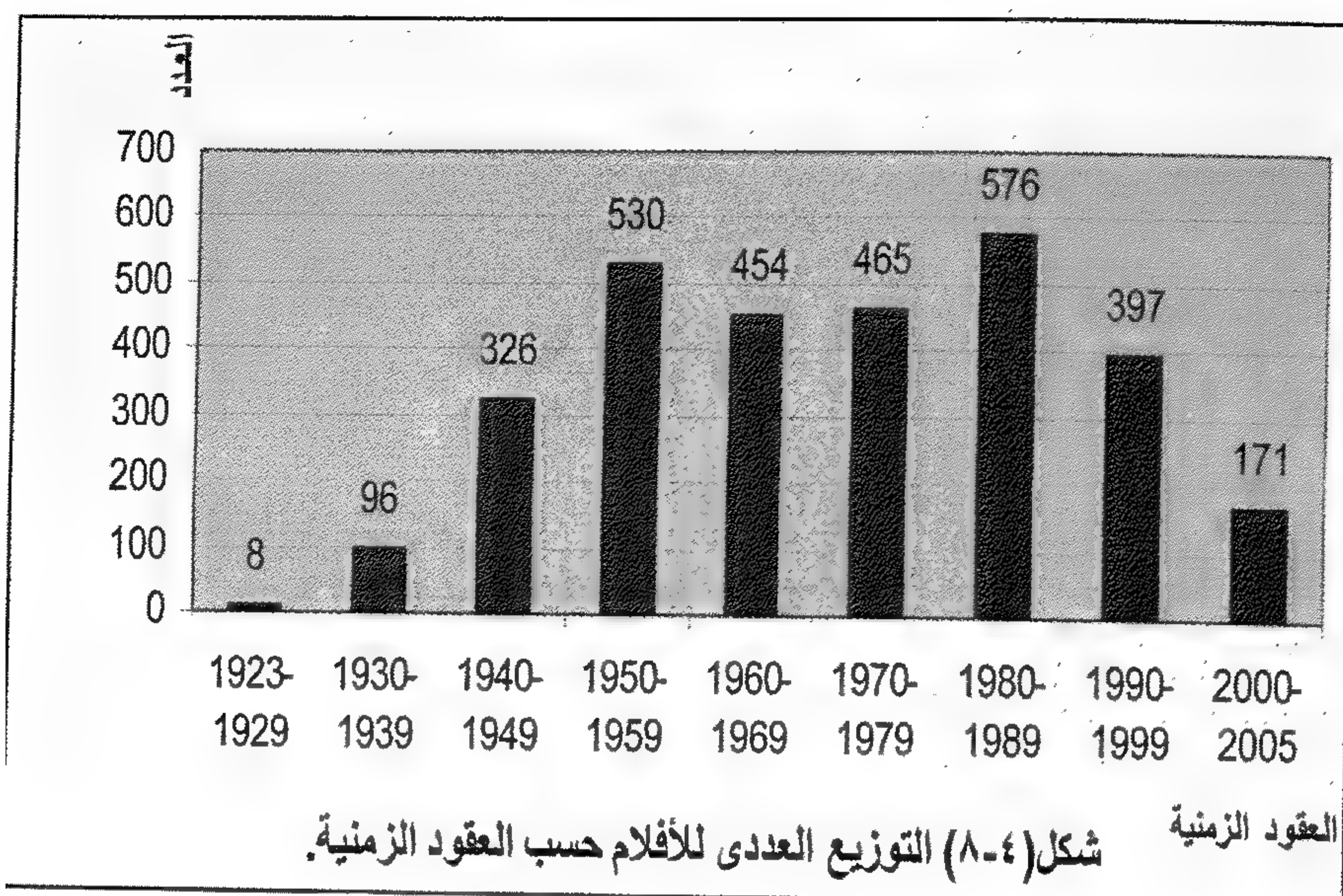
الاتجاهات الزمنية للأفلام حسب العقود:

تم تقسيم هذه السنوات إلى تسعة عقود بدءًا من عقد العشرينيات وانتهاءً بعقد الألفية. ويوضح الجدول (٤-٢٤) والشكل (٤-٨) إجمالي عدد الأفلام التى تم عرضها فى كل عقد على الترتيب حسب التوزيع العددي حسب العقود.

جدول (٤-٢٤) إجمالي عدد الأفلام المعروضة فى كل عقد على حدة.

م	الفترة الزمنية	عدد الأفلام	النسبة المئوية	الرتبة
١	من ١٩٢٣ : ١٩٢٩	٨	٢٠ %	٩
٢	من ١٩٣٠ : ١٩٣٩	٩٦	٣,١٧ %	٨
٣	من ١٩٤٠ : ١٩٤٩	٣٢٦	١٠,٨٧ %	٦
٤	من ١٩٥٠ : ١٩٥٩	٥٣٠	١٧,٥٣ %	٢
٥	من ١٩٦٠ : ١٩٦٩	٤٥٤	١٥,٠٢ %	٤
٦	من ١٩٧٠ : ١٩٧٩	٤٦٥	١٥,٣٨ %	٣
٧	من ١٩٨٠ : ١٩٨٩	٥٧٦	١٩,٠٥ %	١
٨	من ١٩٩٠ : ١٩٩٩	٣٩٧	١٣,١٣ %	٥
٩	من ٢٠٠٠ : ٢٠٠٥	١٧١	٥,٦٥ %	٧
	المجموع	٣٠٢٣	١٠٠ %	

المصدر: فيلموجرافية للدراسة.



واستقراءً للجدول والشكل السابقين يتضح الآتي:

- احتل عقد الثمانينيات الرتبة الأولى من حيث عدد الأفلام المعروضة في الفترة من عام ١٩٨٠ حتى عام ١٩٨٩، الذي بلغ ٥٧٦ فيلمًا بنسبة ١٩% أي ما يعادل خمس الأفلام المعروضة إجمالاً. ويرجع ذلك إلى سيادة إنتاج الأفلام التجارية أو ما يسمى بأفلام المقاولات، التي سادت خلال هذا العقد وهو ما أدى إلى زيادة عدد الأفلام المعروضة وبلغت الذروة في عام ١٩٨٦ حيث تم عرض ٩٧ فيلمًا، وهو أعلى عدد من الأفلام التي يتم عرضها في عام واحد على مدى تاريخ الأفلام طوال ٨٣ عامًا.

- أما عقد الخمسينيات فقد جاء في الرتبة الثانية حيث عرض ٥٣٠ فيلمًا بنسبة ١٧,٥٣% من الإجمالي العام، ويرجع ذلك إلى أن هذه الفترة تمثل فترة الازدهار في تاريخ الأفلام المصرية فقد بدأت تتضح معها ملامح السينما المصرية، وظهور جيل جديد متمكن ودارس في مجال العمل السينمائي وهو جيل صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وعز الدين ذو الفقار... إلخ.

وقد ساعد ذلك على ظهور نوعية من الأفلام الجيدة ذات الموضوعات الجادة خاصة بعد ما بدأت السينما تلجأ إلى الأدب المصري، وتحول موضوعات القصص والروايات الأدبية إلى أفلام سينمائية. فمنذ فيلم زينب عام ١٩٣٠ حتى فيلم زينب عام ١٩٥٢ لم تقدم الأعمال الأدبية في أفلام سينمائية إلا في ١٦ فيلمًا فقط، في حين تم عرض عدد ٢٥ فيلمًا عن أعمال أدبية في الفترة من ١٩٥٣ إلى ١٩٥٩ فقط.

• نلاحظ الفجوة الكبيرة بين أفلام الثلاثينيات ٩٦ فيلمًا، وأفلام الأربعينيات ٣٢٦ فيلمًا، يرجع ذلك لدخول أغنياء الحرب إلى مجال الإنتاج السينمائي المربح جدًا في ذلك الوقت على حساب جودة العمل الفني، فسادت الأفلام الهزلية الفارغة من أي مضمون في هذه الفترة، ومن ثم قفز الإنتاج قفزة هائلة من حيث عدد الأفلام فقط ولم تكن هناك أفلام ذات قيمة سوى بعض أفلام استوديو مصر الذي قدمت معظم أفلامه خلال عقد الأربعينيات.

• يوجد توازن في عدد الأفلام المعروضة خلال الستينيات والسبعينيات، يرجع ذلك لارتفاع عدد الأفلام التي اعتمدت على نصوص أدبية مصرية خلال العقدين بواقع ٨٤ و ٩١ فيلمًا على التوالي بالإضافة إلى دخول القطاع العام مجال الإنتاج السينمائي بدءًا من عام ١٩٦٢ حتى عام ١٩٧١ بإجمالي إنتاج ١٥٥ فيلمًا عرضت خلال العقدين، وهو ما ساعد على استمرار الأفلام المصرية على المتوسط العام السائد في ذلك الوقت وهو حوالي ٥٠ فيلمًا تقريبًا سنويًا أو في الموسم السينمائي.

• أما عقد التسعينيات فقد بدأت خلاله مرحلة انهيار السينما المصرية، وبالتالي تأثرت عملية إنتاج وعرض الأفلام، وهي أزمة لازالت تعاني منها السينما المصرية حتى اليوم، ليس أدل على ذلك من أن السنوات الخمس الأولى من العقد ١٩٩٠/١٩٩٤ قد عرض خلالها ٢٨٤ فيلمًا في حين عرض ١١٣ فيلمًا فقط في النصف الثاني من العقد ١٩٩٥/١٩٩٩.

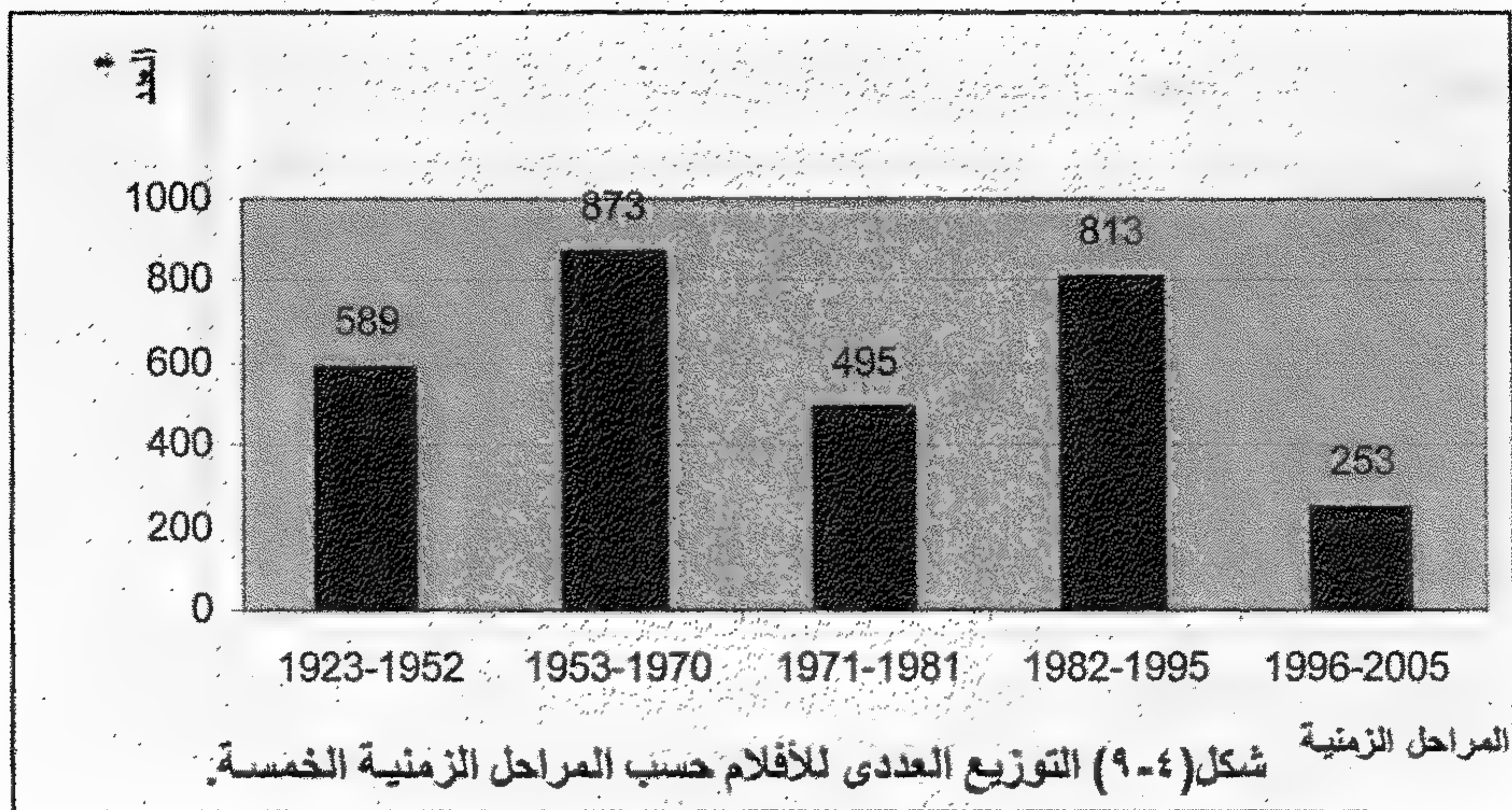
ولم يختلف الوضع كثيرًا خلال الست سنوات الأولى من الألفية ٢٠٠٠/٢٠٠٥ التى تغطيها الفيلموجرافية، التى عرض خلالها ١٧١ فيلمًا فقط على الرغم من التقدم التكنولوجى الهائل فى صناعة السينما فى كل مجالاتها من تقنيات التصوير، وتطور آلات التصوير والتحول إلى التصوير الرقمى فى كثير من السينمات العالمية، وتطور تقنيات المونتاج والصوت ودخول الكمبيوتر إلى كل كبيرة وصغيرة فى صناعة الفيلم فى كل مراحله.

إلا أن السينما المصرية وصناعة الأفلام المصرية لم تحقق الإفادة المرجوة من ذلك ووصلت إلى مرحلة الأزمة فى صناعة السينما منذ عام ١٩٩٥ حتى اليوم. وعجزت عن مواجهة التحديات التى تواجهها وتركت الساحة إلى سينمات دول أخرى احتلت أعلامها مكان الفيلم المصرى الذى ساد خلال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات بشكل لافت.

الاتجاهات الزمنية للأفلام حسب المراحل الزمنية:

قسمت الدراسات التى أعدت فى المعهد العالى للسينما ومعهد النقد الفنى الأفلام إلى مراحل مختلفة ارتبطت بعوامل كثيرة، فمرة يتم التقسيم حسب الفترات السياسية السائدة، ومرة حسب الثورات والحروب، وأخرى حسب نوع الفيلم فتصبح مرحلة لأفلام الكوميديا وأخرى لأفلام الحركة وثالثة للأفلام الرومانسية وهكذا.

وتهتم هذه الجزئية بالأفلام من الناحية العددية ودلالة الأرقام وعلاقتها بالأفلام، من هذا المنطلق تم تقسيم الأفلام إلى خمس مراحل ارتبطت بمستوى الفيلم أو الظاهرة السينمائية الفيلمية ككل، ويوضح الشكل (٤-٩) التوزيع العددى للأفلام حسب المراحل الخمس.



أما المراحل الخمس فتم تقسيمها كالآتي:

المرحلة الأولى: البحث عن الهوية (١٩٢٣-١٩٥٢).

هذه المرحلة التي استمرت ثلاثين عامًا حاولت الأفلام المصرية البحث عن هويتها في ظل الاحتلال الإنجليزي والنشأة اليهودية والأجنبية للسينما والأفلام وسيطرتهم على مقومات العمل السينمائي في ذلك الوقت من امتلاك دور العرض وإنشاء الاستوديوهات حتى توكيلات استيراد المعدات السينمائية سيطر عليها اليهود إلى جانب الفنانين الذين يقومون بصنع الأفلام كان معظمهم من اليهود فقد استشرع اليهود منذ بداية السينما أهمية احتكارها باعتبارها من وسائل الترفيه القادرة على تحقيق أهدافهم المادية والأيدولوجية.^(١)

ومع عدم التخصص الدقيق في فنون السينما والأفلام وفي هذه المرحلة التي شهدت البدايات في كل شيء ومحاولة تمصير هذه الصناعة والاهتمام بها من خلال محاولة طلعت حرب وتأسيس استوديو مصر ثم دخول رؤوس الأموال لتجار الحرب مجال الإنتاج السينمائي المربح جدًا في ذلك الوقت، خلال هذه المرحلة عُرض ٥٨٩ فيلمًا بمتوسط عرض ٢٣ فيلمًا سنويًا تقريبًا.

(١) أحمد رافت بهجت. اليهود والسينما في مصر. - القاهرة: دار القصر للطباعة، ٢٠٠٥. ص ١٤

المرحلة الثانية: الازدهار والقطاع العام (١٩٥٣-١٩٧٠):

مع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات ظهر مجموعة من السينمائيين كانت لديهم رؤية مختلفة للسينما والأفلام السينمائية كانت هذه المرحلة هي مرحلة النضج والازدهار بالنسبة لهم ساعدهم على ذلك تغير الظروف السياسية في مصر وبدء اهتمام الدولة الجديدة بالسينما والأفلام وإن كانت تضرر في داخلها الاستغلال السياسي لها في الدعاية للنظام والترويج له، إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور مجموعة من الأفلام ذات المضمون الجيد وإن رضخت لسطوة الرقابة في بعض أجزاء منها، ساعد على ذلك أيضا توجه الكتاب السينمائيين إلى الأدب المصري بشكل لافت خلال النصف الثاني من الخمسينيات وفترة الستينيات، كما كان لإنشاء القطاع العام السينمائي خلال الستينيات وتأمين صناعة السينما بشكل غير مباشر تأثيره الإيجابي وإن كان تأثيره السلبي أيضا قد انعكس على نهاية هذه المرحلة والمرحلة التالية. وقد عُرض خلال هذه المرحلة ٨٧٣ فيلماً خلال ثمانية عشر عاماً بمتوسط عرض ٤٨ فيلماً تقريباً وهو معدل كبير قياساً بالمرحلة السابقة.

المرحلة الثالثة: الإنفتاح السينمائي وبداية الأزمة (١٩٧١-١٩٨١).

مثلت هذه المرحلة بداية الانهيار في صناعة السينما والأفلام، فأزمة صناعة السينما والأفلام إذا كانت قد ظهرت في المرحلة الخامسة إلا أن جذورها تمتد إلى هذه المرحلة.

شهدت نهاية المرحلة السابقة وفاة جمال عبد الناصر فكانت إيذاناً بنهاية مرحلة الاشتراكية المصرية وسيطرة الدولة والقطاع العام على كل شيء التي انعكست في أفلام المرحلة أيضاً.

وشهدت بداية هذه المرحلة وصول أنور السادات إلى سدة الحكم، وتصفية القطاع العام السينمائي الاشتراكي النزعة، وإنشاء الهيئة العامة للسينما والمسرح والموسيقى، والأهم ظهور تيار السينما الجديدة الذي انقلب على السينما القديمة محاولاً وضع أسس جديدة لسينما مصرية تعبر عن مصر والمصريين.

إلا أن هذا التيار سرعان ما جرفته الأمواج العاتية وأعادته إلى نفس الوتيرة من الأفلام المسطحة الاستهلاكية التي تقدم عادة صورة مزيفة وغير حقيقية للإنسان المصرى على الشاشة والتي ساد نفس النمط من هذه الأفلام منذ الأربعينيات،^(١) ومن قاوم منهم دخل إلى غياهب النسيان، في هذه المرحلة بدأت الأموال العربية تدخل بقوة مجال الإنتاج السينمائي في مصر خصوصاً في النصف الثانى من عقد السبعينيات بهدف الاستثمار التجارى البحت فكانت بداية الإنهيار، وقد عُرض خلال المرحلة ٤٩٥ فيلماً بمتوسط عرض ٤٥ فيلماً تقريباً خلال أحد عشر عاماً هي عمر المرحلة.

المرحلة الرابعة: السينما والأفلام التجارية (١٩٨٢-١٩٩٥):

دخلت رؤوس الأموال العربية إلى الإنتاج السينمائي المصرى، وتأسست في مصر شركات إنتاج بتمويل عربى وعمل فيها مصريون فسادت هذه المرحلة الأفلام التجارية، إلا أنها أيضاً شهدت مجموعة من الأفلام ذات القضايا الجماهيرية العامة الصارخة والتي أثارت ضجة كبيرة أثناء وبعد عرضها أهمها أفلام محمد خان وعاطف الطيب الذى بدأ مع بداية المرحلة وانتهى بنهايتها، وكلاهما سيطرت أفلامهما على العروض والمهرجانات إلى جانب النجاح الجماهيرى، وهو ما يمحو المقولة السائدة بأن الجمهور عايز كده، لأن الأفلام لا تقدم وفق رغبات وأهواء الجماهير، وقد عُرض خلال المرحلة التي استمرت ١٤ عاماً ٨١٣ فيلماً بمتوسط عرض ٥٨ فيلماً وهو ما يدل على كثافة الإنتاج المعروض من الأفلام وسطحية المعالجة والمضمون.

المرحلة الخامسة: الانهيار والعودة إلى المرحلة الأولى (١٩٩٦-٢٠٠٥):

شهد العام الأول من هذه المرحلة عرض فيلم "إسماعيلية رايح جاي" الذى حقق إيرادات خيالية لم يحققها فيلم فى تاريخ الأفلام المصرية من قبل وهو ١٨ مليون جنيه، وإن تحطم هذا الرقم كثيراً بعد ذلك، وهذا من لوغاريميات الأفلام المصرية.

(١) دربة شرف الدين. مصدر سابق. ص ١٧٧

لم يتضمن الفيلم أى شيء يستحق الإشادة أو الوقوف لتحليلها لكنه أسس لموجة من الأفلام المفككة موضوعيًا والناجحة جدًا جماهيريًا، وهو ما يعنى أن الجمهور المصرى دخل فى مرحلة الغيوبة السينمائية بحيث إنه يدخل دور العرض رافعًا شعار لا أرى لا أسمع ولكن سأدخل دار العرض لأدفع.

واختفت الكوادر التى كانت تصنع أفلامًا ذات قيمة تقف فى وجه هذه الموجة فمات عاطف الطيب عام ١٩٩٦ واعتزل خيرى بشاره ورأفت الميهى ومحمد خان قصرًا، وإن كان الحنين والرغبة فى الحياة يدفعهم إلى تقديم فيلم كل فترة.

إلا أننا نستطيع القول إن الأفلام المصرية فى هذه المرحلة قد عادت إلى المرحلة الأولى للبحث عن هويتها المفقودة منذ أن بدأت لعلها تعثر عليها بعد مرور مائة عام من البحث، عُرض فى هذه المرحلة التى ما تزال مستمرة وحتى عام ٢٠٠٥، ٢٥٣ فيلم بمتوسط عرض ٢٥ فيلمًا سنويًا.

الاتجاهات الزمنية للمشاركين فى صناعة الأفلام:

الاتجاهات الزمنية لشركات الإنتاج حسب العقود:

حسب الإحصاءات الناتجة عن فيلموجرافية الدراسة بلغ إجمالى عدد شركات الإنتاج خلال العقود الزمنية التى تغطيها الدراسة من ١٩٢٣: ٢٠٠٥، ٧٦٠ شركة تم تقسيمها وتوزيعها على العقود الزمنية وفقًا للجدول (٤-٢٥) فجاء إجمالى ما تم تأسيسه من شركات إنتاجية جديدة فى كل عقد زمنى كما هو موضح بالجدول المشار إليه.

وبحساب معدل التغير السنوى خلال كل عقد على حدة يتضح لنا معدل التغير فى عدد الشركات التى تم تأسيسها خلال العقود المختلفة، والذى يوضح معدل الزيادة أو النقص فى عدد الشركات المؤسسة خلال العقد بالنسبة للعقود الأخرى.

جدول (٤-٢٥) التوزيع الزمني لشركات الإنتاج حسب العقود.

الفترة الزمنية	العدد	معدل التغير السنوي
١٩٢٣ - ١٩٢٩	٧	٠,٧
١٩٣٠ - ١٩٣٩	٣٥	٢,٨
١٩٤٠ - ١٩٤٩	٨٢	٤,٧
١٩٥٠ - ١٩٥٩	١٢٤	٤,٢
١٩٦٠ - ١٩٦٩	٧١	٥,٣ -
١٩٧٠ - ١٩٧٩	١٢٤	٥,٣
١٩٨٠ - ١٩٨٩	١٧٩	٥,٥
١٩٩٠ - ١٩٩٩	١٠٣	٧,٦ -
٢٠٠٠ - ٢٠٠٥	٣٥	٦,٨ -
المجموع	٧٦٠	٩,١
المتوسط	٩,١	٠,٩١

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما جاء في الجدول السابق يتضح الآتي:

(١) إجمالي عدد الشركات التي قامت بإنتاج الأفلام في مصر قد بلغ ٧٦٠ شركة بمعدل تأسيس ٩ شركات جديدة سنوياً تقريباً.

(٢) جاء عقد الثمانينيات في المرتبة الأولى بين العقود من حيث عدد الشركات الجديدة التي تم تأسيسها ودخولها مجال الإنتاج السينمائي لأول مرة حيث تم تأسيس ١٧٩ شركة بمعدل تغير سنوي بلغ ٥,٥ عن العقد الذي سبقه

وهو عقد السبعينيات الذى جاء فى الرتبة الثانية حيث تم فيه تأسيس ١٢٤ شركة جديدة بمعدل تغير بلغ ٥،٣ ويدل ذلك على سيطرة رؤوس الأموال العربية ودخولها بقوة مجال الإنتاج السينمائى فى مصر وتؤكد هذه الأرقام ما سبق أن ذهب إليه الباحث من سيطرة ظاهرة الأفلام التجارية على أفلام الثمانينيات.

(٣) جاء عقد الأربعينيات فى الرتبة الثالثة حيث تم تأسيس ٨٢ شركة جديدة بمعدل تغير سنوى بلغ ٤،٧ وذلك يؤكد ظاهرة دخول أغنياء الحرب العالمية الثانية مجال الإنتاج السينمائى المربح فى النصف الثانى من الأربعينيات.

(٤) أما الاتجاه السلبى فقد جاء عقدا التسعينيات والألفية فى الرتبة الأولى والثانية حيث تراجع معدل تأسيس الشركات الجديدة خلالهما إلى سالب ٧،٦ و ٦،٨ على التوالى، وبالتالي تأثر حجم الإنتاج السينمائى خلالهما بالسلب مما أدى إلى تفاقم أزمة صناعة السينما خلال العقدين.

(٥) جاء عقد الستينيات فى الرتبة الثالثة بمعدل تغير سلبى بلغ سالب ٥،٣ ويرجع ذلك إلى قلة عدد الشركات الجديدة التى تم تأسيسها نتيجة سيطرة شركات القطاع العام على الإنتاج خلال هذا العقد.

الاتجاهات الزمنية للمخرجين:

وصل عدد المخرجين الذى قاموا بإخراج إجمالى الأفلام المصرية خلال العقود الزمنية التى تغطيها الدراسة من ١٩٢٣: ٢٠٠٥، إلى ٣٥٩ مخرجًا تم تقسيمهم وتوزيعهم على العقود الزمنية وفقًا للجدول (٤-٢٦) فجاء إجمالى عدد المخرجين الجدد فى كل عقد زمنى كما هو موضح بالجدول المشار إليه.

وبحساب معدل التغير السنوى خلال كل عقد على حدة يتضح لنا معدل التغير فى عدد المخرجين الجدد المضافين خلال العقود المختلفة، الذى يوضح معدل الزيادة أو النقص فى عدد المخرجين خلال العقد بالنسبة للعقود الأخرى.

جدول (٤-٢٦) التوزيع الزمنى للمخرجين حسب العقود.

الفترة الزمنية	العدد	معدل التغير السنوى
١٩٢٣ - ١٩٢٩	٨	٠,٨
١٩٣٠ - ١٩٣٩	٣١	٢,٣
١٩٤٠ - ١٩٤٩	٣٨	٠,٧
١٩٥٠ - ١٩٥٩	٣٧	٠,١ -
١٩٦٠ - ١٩٦٩	٤٦	٠,٩
١٩٧٠ - ١٩٧٩	٤٣	٠,٣ -
١٩٨٠ - ١٩٨٩	٦٦	٢,٣
١٩٩٠ - ١٩٩٩	٤٥	٢,١ -
٢٠٠٠ - ٢٠٠٥	٤٥	٠,٠
المجموع	٣٥٩	٤,٣
المتوسط	٤,٣	٠,٤٣

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما جاء فى الجدول السابق يتضح لنا ما يلى:

(١) بلغ إجمالى عدد المخرجين الذين قاموا بإخراج الأفلام خلال سنوات الدراسة ٣٥٩ مخرجًا بمتوسط ٤ مخرجين جدد سنويًا.

(٢) جاء عقدا الثمانينيات والثلاثينيات فى المرتبة الأولى بمعدل تغير إيجابى بلغ ٢,٣ قياسًا بالعقد الذى سبقه فقد دخل مجال الإخراج لأول مرة ٦٦ مخرجًا خلال الثمانينيات و ٣١ مخرجًا خلال الثلاثينيات.

(٣) لم يحدث تغير خلال عقد الألفية حيث دخل مجال الإخراج لأول مرة ٤٥ مخرجًا وهو نفس عدد المخرجين خلال التسعينيات وبالتالى كان معدل التغير صفر وهو يدل على وجود شبه حالة ثبات فى الأفلام المصرية خلال العقدين لتشابه العوامل المؤثرة فيهما على مستوى الإنتاج.

(٤) تأثرت عقود الخمسينيات والسبعينيات والتسعينيات بالسلب قياسًا بالعقود التى سبقتها وشهدت تراجعًا فى المعدل السنوى لعدد المخرجين الجدد.

الاتجاهات الزمنية لمديرى التصوير حسب العقود:

بلغ إجمالى عدد مديرى التصوير الذى قاموا بتصوير إجمالى الأفلام المصرية خلال العقود الزمنية التى تغطيها الدراسة من ١٩٢٣ : ٢٠٠٥ ، ١٤٥ مدير تصوير تم تقسيمهم وتوزيعهم على العقود الزمنية وفقًا للجدول (٤-٢٧) فجاء إجمالى عدد مديرى التصوير الجدد فى كل عقد زمنى كما هو موضح بالجدول المشار إليه.

وبحساب معدل التغير السنوى خلال كل عقد على حدة يتضح لنا معدل التغير فى عدد مديرى التصوير الجدد المضافين خلال العقود المختلفة، والذى يوضح معدل الزيادة أو النقص فى عدد مديرى التصوير خلال العقد بالنسبة للعقود الأخرى.

جدول (٤-٢٧) التوزيع الزمني لمديرى التصوير حسب العقود.

الفترة الزمنية	العدد	معدل التغير السنوى
١٩٢٣ - ١٩٢٩	٨	٠,٨
١٩٣٠ - ١٩٣٩	١٢	٠,٤
١٩٤٠ - ١٩٤٩	١٨	٠,٨
١٩٥٠ - ١٩٥٩	١٣	٠,٥ -
١٩٦٠ - ١٩٦٩	٢٧	١,٤
١٩٧٠ - ١٩٧٩	١٨	٠,٩ -
١٩٨٠ - ١٩٨٩	٢٢	٠,٤
١٩٩٠ - ١٩٩٩	٨	١,٤ -
٢٠٠٠ - ٢٠٠٥	١٩	١,١
المجموع	١٤٥	١,٧
المتوسط	١,٧	٠,١٧

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما جاء فى الجدول السابق يتضح لنا ما يلى:

(١) بلغ إجمالى عدد مديرى التصوير للأفلام المصرية ١٤٥ فى الفترة من ١٩٢٣: ٢٠٠٥ بمتوسط ١,٧ مدير تصوير سنوياً وهو معدل قليل جداً ويؤكد استئثار عدد محدود جداً من مديرى التصوير بالعمل فى تصوير الأفلام المصرية على مدى تاريخها وهو ما سبق الإشارة إليه وأكدده هذا التحليل لما جاء فى الجدول.

(٢) جاء عقد الستينيات فى الرتبة الأولى حيث شهد ظهور ٢٧ مدير تصوير جديد نتيجة ازدهار العمل السينمائى خلال العقد فى القطاع العام السينمائى وتوالى دفعات خريجى معهد السينما.

(٣) استمر التأثير السلبى لعقود الخمسينيات والسبعينيات والتسعينيات نتيجة سيطرة فئة قليلة من مديرى التصوير على العمل السينمائى لفترات طويلة.

الاتجاهات الزمنية للمونتيرين:

بلغ إجمالى عدد المونتيرين الذى قاموا بعمل مونتاج الأفلام المصرية خلال العقود الزمنية التى تغطيها الدراسة من ١٩٢٣: ٢٠٠٥، ١٤٧ مونتيراً تم تقسيمهم وتوزيعهم على العقود الزمنية وفقاً للجدول (٤-٢٨) فجاء إجمالى عدد المونتيرين الجدد فى كل عقد زمنى كما هو موضح بالجدول المشار إليه.

وبحساب معدل التغير السنوى خلال كل عقد على حدة يتضح لنا معدل التغير فى عدد المونتيرين الجدد المضافين خلال العقود المختلفة، والذى يوضح معدل الزيادة أو النقص فى عدد المونتيرين خلال العقد بالنسبة للعقود الأخرى.

جدول (٤-٢٨) التوزيع الزمنى للمونتيرين حسب العقود.

الفترة الزمنية	العدد	معدل التغير السنوى
١٩٢٣ - ١٩٢٩	٤	٠،٤
١٩٣٠ - ١٩٣٩	٢٠	١،٦
١٩٤٠ - ١٩٤٩	٣٢	١،٢
١٩٥٠ - ١٩٥٩	٢٣	٠،٩ -

٠,٩ -	١٤	١٩٦٩ - ١٩٦٠
٠,٥ -	٩	١٩٧٩ - ١٩٧٠
٠,٦	١٥	١٩٨٩ - ١٩٨٠
٠,٦ -	٩	١٩٩٩ - ١٩٩٠
١,٢	٢١	٢٠٠٥ - ٢٠٠٠
١,٧	١٤٧	المجموع
٠,١٧	١,٧	المتوسط

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما جاء فى الجدول السابق يتضح لنا ما يلى:

(١) لم يختلف الأمر كثيراً بالنسبة للمونتيرين عن مديرى التصوير وكانت المؤشرات تقريباً متشابهة إلى حد بعيد فقد بلغ عدد المونتيرين ١٤٧ مونتيراً بمعدل ١,٧ سنوياً.

(٢) وجود شبه حالة ثبات بين المؤشرات الدالة على كل عقد فاستمر التأثير السلبى لنفس العقود التى تأثرت بالسلب فى الإخراج والتصوير.

(٣) يكمن التغير الوحيد فى ظهور عدد من المونتيرين الجدد خلال عقد الألفية بلغ ٢١ مونتيراً بالرغم من ضعف الإنتاج خلال هذه السنوات وربما يرجع ذلك إلى غياب عدد كبير من المونتيرين وتوقفهم عن العمل خلال العقد لأسباب مختلفة.

الاتجاهات الزمنية لكتاب النص السينمائى:

يعد إجمالى عدد كتاب السيناريو الذى قاموا بكتابة سيناريوهات الأفلام المصرية خلال العقود الزمنية التى تغطيها الدراسة من ١٩٢٣: ٢٠٠٥، الذى بلغ ٦٤٧ كاتباً

سيناريو هو الأكبر بين صناع الفيلم على مدى تاريخ الأفلام المصرية، وقد تم تقسيمهم وتوزيعهم على العقود الزمنية وفقاً للجدول (٢٩-٤) فجاء العدد الإجمالي لكتاب السيناريو الجدد في كل عقد زمني كما هو موضح بالجدول المشار إليه.

وبحساب معدل التغير السنوي خلال كل عقد على حدة يتضح لنا معدل التغير في عدد كتاب السيناريو الجدد المضافين خلال العقود المختلفة، الذي يوضح معدل الزيادة أو النقص في عدد كتاب السيناريو خلال العقد بالنسبة للعقود الأخرى.

جدول (٢٩-٤) التوزيع الزمني لكتاب السيناريو حسب العقود.

الفترة الزمنية	العدد	معدل التغير السنوي
١٩٢٣ - ١٩٢٩	٧	٠,٧
١٩٣٠ - ١٩٣٩	٤١	٣,٤
١٩٤٠ - ١٩٤٩	٥٠	٠,٩
١٩٥٠ - ١٩٥٩	٨٠	٣
١٩٦٠ - ١٩٦٩	١٠٤	٢,٤
١٩٧٠ - ١٩٧٩	٨٦	١,٨ -
١٩٨٠ - ١٩٨٩	١٢١	٣,٥
١٩٩٠ - ١٩٩٩	٩٧	٢,٤ -
٢٠٠٠ - ٢٠٠٥	٦١	٣,٦ -
المجموع	٦٤٧	٧,٨
المتوسط	٧,٨	٠,٧٨

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

وبتحليل ما جاء فى الجدول السابق يتضح لنا ما يلى:

(١) بلغ عدد كتاب السيناريو للأفلام المصرية على مدى تاريخها ٦٤٧ كاتبًا بمتوسط ٧،٨ كاتب سنويًا وهو معدل يشير إلى متوسط أربعة سيناريوهات للكاتب الواحد سنويًا تقريبًا قياسًا بمتوسط عدد الأفلام المعروضة سنويًا الذى بلغ ٣٦ فيلمًا.

(٢) شهد عقد الثمانينيات أكبر عدد من كتاب السيناريو بلغ ١٢١ كاتبًا بمعدل تغير عن عقد السبعينيات بلغ ٣،٥، تلاه عقد الثلاثينيات فى الرتبة الثانية بمعدل تغير ٣،٤ قياسًا بعقد العشرينيات حيث شهد ٤١ كاتب سيناريو خلال ٩٦ فيلمًا وهو معدل كبير قياسًا بعدد الأفلام خلال العقد.

(٣) شهدت الخمسينيات والستينيات عددًا لا بأس به من كتاب السيناريو الجدد والتأثر الإيجابى قياسًا بالعقود السابقة عليهما نتيجة ازدهار صناعة السينما خلال هذين العقدین.

(٤) بالرغم من تأثر السبعينيات والتسعينيات والألفية سلبًا قياسًا بالعقود السابقة عليهم فقد شهدت ظهور عدد كبير من كتاب السيناريو ويرجع التأثير السلبى فى معدل التغير السنوى إلى أن عدد كتاب السيناريو فى العقود السابقة عليها كانت أكبر ، فبالرغم من ظهور ٨٦ كاتب خلال السبعينيات فإن ظهور ١٠٤ كاتب خلال الستينيات جعل معدل التغير خلال السبعينيات يتأثر سلبًا.

الاتجاهات الجغرافية للأفلام:

أفلام الإسكندرية:

تم العرض الأول لفيلم فى مصر فى مدينة الإسكندرية، فكان من الطبيعى أن يكون لها نصيب فى تاريخ السينما والأفلام المصرية، فأول شركة إنتاج

مصرية تأسست فى الإسكندرية وهى شركة "محلات عزيز ودوريس" وهى ذات الشركة التى أنتجت أول فيلم مصرى عن زيارة الخديوى عباس حلمى الثانى إلى المعهد العلمى عام ١٩٠٧، وفى الإسكندرية تأسس أول استوديو للتصوير السينمائى وهو استوديو النزهة الذى أنشأته الشركة الإيطالية عام ١٩١٧، تلاه مجموعة من الاستوديوهات التى أسسها العاملون فى مجال الأفلام مثل استوديو الفيزى أورفانيلى الذى تأسس عام ١٩٢٧، واستوديو توجو الذى تأسس عام ١٩٢٩، واستوديو لاما الذى تأسس عام ١٩٢٨.

إذن مدينة الإسكندرية كانت محور النشاط السينمائى فى مصر فى بداياته الأولى، وفيها تم تصوير وعرض الأفلام الأولى القصيرة والطويلة قبل أن ينتقل كل شىء كالعادة إلى القاهرة العاصمة رويدًا رويدًا حتى أصبحت الإسكندرية مكانًا مفتوحًا للتصوير واختفت مظاهر النشاط السينمائى منها تمامًا بعد أن كانت مركزه ومصدره.

انتقل النشاط السينمائى للقاهرة بشكل كامل مع افتتاح استوديو مصر عام ١٩٣٥، ولكن قبل ذلك تم تصوير وإنتاج وعرض عدد من الأفلام فى مدينة الإسكندرية بلغ خمسة عشر فيلمًا فى الفترة من عام ١٩٢٨ وحتى عام ١٩٣٥ هذه الأفلام هى:

(١) قبلة فى الصحراء/١٩٢٨.

(٢) فاجعة فوق الهرم/١٩٢٨.

(٣) البحر بيضحك ليه/١٩٢٨.

(٤) عنتر أفندى/١٩٢٩.

(٥) معجزة الحب/١٩٣٠.

(٦) الكوكابين/١٩٣٠.

(٧) تحت ضوء القمر/١٩٣٠.

- (٨) ١٩٣٢/٥٠٠١.
- (٩) أولاد مصر/١٩٣٣.
- (١٠) المندوبان/١٩٣٤.
- (١١) شبح الماضي/١٩٣٤.
- (١٢) الدكتور فرحات/١٩٣٥.
- (١٣) البحار/١٩٣٥.
- (١٤) شالوم الترجمان/١٩٣٥.
- (١٥) المعلم بحبح/١٩٣٥.

أفلام القاهرة:

بعد افتتاح استوديو مصر تركز الإنتاج السينمائي المصري في القاهرة التي تأسس بها عدد من الاستوديوهات الخاصة لتصوير الأفلام قبل استوديو مصر مثل استوديو هليوبوليس الذي تأسس عام ١٩٢٩، واستوديو رمسيس الذي تأسس عام ١٩٣٢، واستوديو لوتس الذي تأسس عام ١٩٣٣.

وأصبحت القاهرة مركز الإنتاج السينمائي المصري فكانت مقرًا لكل المؤسسات التي تهتم بالأفلام بشكل أو بآخر مثل مصلحة الفنون في الخمسينيات، والمركز القومي للسينما، والمؤسسة المصرية العامة للسينما، وأكاديمية الفنون، والمعهد العالي للسينما، والمعهد العالي للنقد الفني، ومدينة الإنتاج الإعلامي. ومنها استكملت صناعة الأفلام مسيرتها حتى الآن حيث عرض فيها ٣٠٠٨ أفلام عرض أول.

الخلاصة:

تتلخص نتائج دراسة الاتجاهات العددية والموضوعية والنوعية والإنتاجية والزمنية والجغرافية للأفلام فيما يلي:

- (١) جاءت نتائج الاتجاهات العددية لتؤكد تفاوت إجمالي عدد الأفلام المعروضة خلال العقود المختلفة، وتؤكد أيضًا تصدر مصر للدول العربية من حيث عدد الأفلام المنتجة والمعروضة على مدى تاريخ الأفلام، كما احتلت مصر الترتيب السادس بين مجموعة من الدول الأوروبية المختلفة والمختارة عشوائيًا.
- (٢) أما الاتجاهات الموضوعية فقد تبين من دراستها اعتماد موضوعات الأفلام المصرية على عدة مصادر منها الأدب المصري والأدب الأجنبي، إلى جانب الاقتباس من الأفلام الأجنبية وإعادة إنتاج موضوعات سبق تقديمها في أفلام قبل ذلك.
- (٣) أما الاتجاهات النوعية فقد تبين من دراستها تنوع الإنتاج ما بين مؤسسات الدولة وشركات القطاع الخاص وإنتاج الأفراد، كما تبين وجود إنتاج مشترك بين مصر والدول العربية والأجنبية رغم قلته، وقد تنوعت الأفلام ما بين الأبيض والأسود والألوان على مدى تاريخها مع وجود توازن نسبي بينهما رغم توقف إنتاج أفلام الأبيض والأسود.
- (٤) الاتجاهات الإنتاجية وضحت استئثار مجموعة محدودة من الأفراد بالعمل في صناعة وإنتاج الأفلام من المخرجين ومديرى التصوير والمونتيرين والكتاب السينمائيين وسيطرتهم لفترات طويلة على مجال العمل السينمائي.
- (٥) الاتجاهات الزمنية بينت التفاوت بين عدد القائمين على صناعة الأفلام من الفنانين الجدد الذين يدخلون المجال السينمائي في كل عقد من العقود المختلفة بلغ ستة أفراد في كتاب السيناريو وهو أعلى معدل وصلت إليه من بين الفئات الأخرى من المخرجين ومديرى التصوير والمونتيرين.
- (٦) اقتصرَت الاتجاهات الجغرافية على مدينتي القاهرة والإسكندرية فقط نتيجة تركز النشاط السينمائي فيهما على مدى تاريخ الأفلام.

الفصل الخامس

الإيداع القانوني وحقوق الملكية الفكرية والرقابة على الأفلام

تمهيد:

ارتبطت مصادر المعلومات بكل أنواعها وأشكالها بالموضوعات الثلاثة التي سيتم دراستها في هذا الفصل وهي: الإبداع القانوني، وحقوق الملكية الفكرية، والرقابة على الأفلام.

فالأفلام أحد مصادر المعلومات التي ارتبطت بالموضوعات الثلاثة، وما زالت العديد من النقاشات تُثار حول هذه الموضوعات من حين لآخر وارتباطها وتأثيرها على الأفلام.

كما صدرت بحقها العديد من الاتفاقات والمعاهدات والقوانين والقرارات الوزارية التي ترتبط بالإبداع القانوني، وحقوق الملكية الفكرية، وتنظم عملية عرض أو بيع أو تصدير الأفلام وفقاً لقوانين الرقابة على الأفلام، ورغم تعالي صيحات المنداة بحرية الإبداع وضرورة إلغاء الرقابة على المصنفات الفنية، فإن المسألة تتعدى مجرد إطلاق الصيحات كونها ترتبط بالعديد من الموضوعات المتشابكة التي سيتم عرضها بالتفصيل والتحليل في هذا الفصل وصولاً إلى رأي مبني على حقائق وثوابت يمكن العمل به، وليس وفق أهواء وآراء أفراد ربما تحكمهم مصالح وارتباطات بالفن السينمائي، تدفعهم لتبني هذه الآراء دون النظر إلى المصلحة العامة القومية والأخلاقية.

لذلك كان الربط بين الموضوعات الثلاثة ضرورة من ضرورات البحث، لكون هذه الموضوعات يجمعها رابط أكبر هو الحفاظ على التراث الثقافي المصري، والإنتاج السينمائي من الأفلام جزء لا يتجزأ من هذا التراث، ويجب الحفاظ عليه من خلال إيداعه القانوني وحماية حقوق ملكيته الفكرية والعمل على الرقي به وانتقاء الجيد منه من خلال الرقابة.

الإيداع القانوني للأفلام:

الإيداع القانوني هو التزام يفرضه القانون على ناشري المصنفات المطبوعة والمصنفات السمعية والسمعية البصرية وكافة أشكال المصنفات الأخرى بضرورة أن يودعوا نسخة أو أكثر من المصنف لدى مكتبة معينة أو لدى دور المحفوظات بهدف تجميع ثمار النتاج الفكري في الدولة وصونها وحفظها للأجيال القادمة.^(١)

وقد بدأ الإيداع القانوني للأفلام المصرية كمصنف سمعصري بإلزام تفرضه قرارات وزارية وليس قوانين منذ إنشاء المركز الفني للتعاون السينمائي العربي، الذي تأسس بالقرار الوزاري رقم ١٤٢ لسنة ١٩٦٤ ونص على تشكيل الأرشيف المصري وفقاً للنظم التي اعتمدها الاتحاد الدولي لأرشيف الفيلم تمهيداً للانضمام إلى عضويته.

ثم تغير اسم المركز الفني للتعاون السينمائي إلى المركز الفني للصور المرئية، وأصبح يتبع وزارة الثقافة عام ١٩٦٨، وعمل المركز الجديد على تنمية الأرشيف المصري من خلال الأفلام المودعة فيه بالتطبيق لأحكام القرار الوزاري رقم ٢٤٥ لسنة ١٩٦٨، والذي نص على إلزام كل منتج سينمائي بتقديم نسخة مقاس ٣٥ مم من الفيلم الذي يتقدم بطلب للترخيص بعرضه، لإيداعها بالأرشيف المصري بالمركز الفني للصور المرئية.^(٢)

غير أن القرارات الوزارية لم تكن ملزمة بدرجة كافية ويتم الالتفاف حولها والتحايل عليها من قبل المنتجين، لذلك لم يتم إيداع نسخ من كل الأفلام التي أنتجت خلال هذه الفترة في الأرشيف حتى صدر القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ الخاص بإيداع المصنفات الفنية.

(١) ليبزيك، دليا. حقوق المؤلف والحقوق المجاورة/تأليف دليا ليبزيك؛ ترجمة محمد حسام لطفى . —

الرياض : مركز الملك فيصل ،... ، ٢٠٠٣ . ص ٥٣٧

(٢) وداد عبد الله . السينما والتاريخ : الجزء الأول . - القاهرة : سمير فريد ، ١٩٩٢ . ص ١٢٠

قانون الإيداع القانوني للأفلام:

صدر القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ في ١٧/٦/١٩٧٥ وهو ما يسميه السينمائيون قانون الإيداع للمصنفات الفنية: وحقيقة الأمر أن هذا القانون عبارة عن تعديل لبعض أحكام قانون حماية حق المؤلف الصادر بالقانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ من خلال إضافة مادة إليه هي المادة ٤٨ مكرر التي نصت على أن "يلتزم منتج وموزعو الأشرطة السينمائية من الإنتاج المصري أو الإنتاج المشترك بين مصر وغيرها، التي تعد بقصد الاستغلال للعرض في الأماكن العامة داخل جمهورية مصر العربية أو في الخارج، أن يودعوا على نفقتهم وبالتضامن فيما بينهم نسخة مقاس ٣٥ مم [نسخة موجبة] من كل شريط سينمائي لدى الإدارة العامة للمصنفات الفنية بوزارة الثقافة قبل الترخيص بعرضه أو بتصديره إلى الخارج، ولا يجوز لهذه الإدارة الترخيص بالعرض أو التصدير قبل إيداع النسخة المذكورة. ويعاقب على عدم الإيداع طبقاً لأحكام هذه المادة بغرامة لا تقل عن مائتي جنيه ولا تزيد على خمسمائة جنيه وذلك دون الإخلال بموجب الإيداع".^(١)

والحقيقة أنه من خلال معايشة هذا الموضوع على أرض الواقع في المركز القومي للسينما الذي يضم أرشيف الأفلام، تبين أن القانون المشار إليه لم يكن ملزماً أيضاً للمنتجين، ولم تمنع أفلامهم من الترخيص لها بالعرض، وإنما كان يتم التحايل على القانون عن طريق دفع الغرامة المالية البسيطة المنصوص عليها في القانون، أو إيداع النسخ حتى يتم الحصول على الترخيص، وبعد ذلك يتم استرداد النسخ مرة أخرى بالطرق الملتوية، وهذا الوضع اتضح للباحث من خلال الحوار مع العاملين في المركز القومي للسينما، بل إن شركات معينة ذات نفوذ واضح في المجال السينمائي قد حصلت على كل النسخ التي سبق أن تم إيداعها لأفلام من إنتاجها بسهولة وهذه جريمة في حق الدولة والقانون... ولا تعليق!!!^(٢)

(١) القانون رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٥ . تاريخ الزيارة ٧/٩/٢٠٠٧ . متاح في:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-9.html>.

(٢) القابلة المرجعية. المستوى الفني.

وما يؤكد ذلك أن المركز القومى للسينما ومنذ تطبيقه للقانون عام ١٩٧٥ وحتى أوائل الثمانينيات قد تم إيداع ١٥٥ فيلمًا روائيًا مصريًا فيه مقياس ٣٥ مم فقط، إلى جانب الأنواع الأخرى من الأفلام القصيرة والتسجيلية، غير أن الأرشيف القومى للفيلم قد تعرض فى السنوات التالية لصراعات إدارية أدت إلى تفريغ القانون من مضمونه، وانحسار عملية الإيداع إلى مجرد تنفيذ شكلى للقانون دون قصد حقيقى لتحقيق الغاية منه، أو المصلحة العامة للدولة، وقد أثبت الفحص والمراجعة وجود نسخ مستهلكة ومشوهة من الأفلام لا يمكن الاعتماد عليها فى معايير الفيلم الصالح للاستخدام سواء فى أغراض البحث العلمى أو المشاهدة، نتيجة الإهمال وسوء التخزين والفساد الإدارى المستشري فى المركز فى ذلك الوقت.

وقد تم تعيين إدارة جديدة للأرشيف القومى عام ١٩٨١، وضعت هذه الإدارة نصب أعينها ضرورة تنفيذ عدد من الخطوات من أجل تصحيح المسار والعودة للتطبيق الصحيح للقانون من خلال الالتزام بالخطوات التالية.^(١)

(١) تصحيح مسار الإيداع بالإصرار على تطبيق القانون نصًا وروحًا، وضرورة مطابقة نسخة الإيداع للمواصفات المطابقة للنسخة المرخص لها بالعرض أو التصدير، وحصر عملية الإيداع فى مقر الأرشيف دون غيره، وإعداد السجلات وضبطها وتسجيل البيانات بكل دقة لسلامة التنفيذ.

(٢) توفير العمالة المتخصصة فى تقدير جودة النسخة فنيًا والحكم بصلاحياتها للإيداع، والعمالة المؤهلة لتوثيق الفيلم وتسجيل بياناته بشكل صحيح وموثق.

(٣) توفير مخزن لحفظ الأفلام تتوافر فيه الشروط والمواصفات المعمول بها، مع تنظيم عملية القيد والتخزين فى السجلات والدفاتر.

(١) وداد عبد الله. مصدر سابق، ص ١٢١

٤) العمل على جمع المقتنيات الفيلمية المشتته في الأماكن الأخرى مثل أرشيف مدينة السينما وتوفير وسائل النقل اللازمة لتأمين النسخ وحمايتها من التلف.

٥) العمل على مراجعة بيانات الأفلام وتحقيق معلوماتها كلما تيسر ذلك. كانت هذه الخطوات بداية لتصحيح المسار، غير أنها اصطدمت بمشاكل عديدة أثرت في تنفيذها وتحقيق الغاية منها وفق ما كان مخططاً له، جاء على رأس هذه المشاكل التمويل المادي، وتوفير العمالة المؤهلة والمدرّبة فاستمر الأرشيف السينمائي على حاله.

وعندما صدر قانون حماية حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ نصت المادة ١٨٤ على أنه "يلتزم ناشرو وطابعو ومنتجو المصنفات والتسجيلات الصوتية والأداءات المسجلة والبرامج بالتضامن فيما بينهم بإيداع نسخة من منتجهم أو أكثر بما لا يتجاوز عشر نسخ في الجهة التي يحددها الوزير المختص، ولا يترتب على عدم الإيداع المساس بحقوق المؤلف المجاورة المنصوص عليها في هذا القانون".^(١)

ويعاقب الناشر والطابع ومنتج المصنف السمعيصري عند مخالفة أحكام هذا القانون بغرامة لا تقل عن ألف جنيه مصري ولا تزيد عن ثلاثة آلاف جنيه مصري عن كل مصنف وذلك دون الإخلال بالالتزام بالإيداع.

المؤسسات المسؤولة وآليات التنفيذ:

المؤسسات المسؤولة عن الإيداع القانوني للأفلام:

انحصرت المؤسسات المسؤولة عن إيداع الأفلام المصرية في ثلاث جهات رئيسية هي حسب التسلسل الزمني لها.

(١) نقابة المحامين. تشريعات عام ٢٠٠٢ : قانون حماية الملكية الفكرية رقم ٨٢. ص ١٢٣

(١) المركز الفنى للتعاون السينمائى العربى.

تأسس بالقرار الوزارى رقم ١٤٢ لسنة ١٩٦٤، ويتبع المؤسسة المصرية العامة للسينما، ونص على تشكيل الأرشيف المصرى للأفلام، وإلزام كل منتج سينمائى بإيداع نسخة من الفيلم الذى ينتجه فى المركز.

(٢) المركز الفنى للصور المرئية.

حل محل المركز السابق وعمل على تنمية الأرشيف المصرى من خلال الأفلام المودعة فيه بالتطبيق لأحكام القرار الوزارى رقم ٢٤٥ لسنة ١٩٦٨، والذى نص على إلزام كل منتج سينمائى بتقديم نسخة موجهة مقاس ٣٥ مم من الفيلم الذى يتقدم بطلب للترخيص بعرضه، لإيداعها بالأرشيف المصرى بالمركز الفنى للصور المرئية، وانتقلت تبعيته إلى وزارة الثقافة بالقرار الوزارى رقم ١٢٩ لسنة ١٩٦٨.

(٣) المركز القومى للسينما.

تأسس عام ١٩٦٨ تحت مسمى المركز القومى للأفلام التسجيلية، ثم تغير إلى المركز القومى للسينما بموجب القرار الجمهورى رقم ١٥٠ لسنة ١٩٨٠، ويضم الأرشيف القومى للأفلام الذى آلت إليه محتويات مكتبة المركز الفنى للصور المرئية من الأفلام بموجب القرار الوزارى رقم ١٢٩ لسنة ١٩٧٠ كنواة للأرشيف القومى المصرى للأفلام وفقاً للمعايير الدولية لأرشيفات الأفلام، وأصبح جهة الإيداع الرسمية منذ صدور القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ وحتى اليوم.

وتضم مكتبة الأرشيف القومى السينمائى ١٠٩٩ فيلماً تم إيداعها فى المركز منذ تم تطبيق القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ وحتى اليوم، وفقاً لسجلات الأرشيف السينمائى بالمركز القومى للسينما والتى اطلع عليها الباحث بنفسه.

آليات تنفيذ الإيداع القانوني للأفلام:

يرتبط تنفيذ الإيداع القانوني للأفلام بتطبيق القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ تطبيقاً فعلياً، وهو ما لم يحدث بالشكل الكامل الذى يكفل إيداع منضبط للأفلام وفق المعايير المنصوص عليها فى القانون واللائحة التنفيذية المكملة له كما سبق وأشارت فى (١/١/٥)، فقد بلغ عدد الأفلام المودعة فى المركز القومى للسينما منذ عام ١٩٧٥ (١٠٩٩) فيلماً فى حين بلغ إجمالى عدد الأفلام التى تم عرضها منذ عام ١٩٧٦ حتى نهاية عام ٢٠٠٥ (١٣٣٢) فيلماً، وهو ما يعنى أن هناك ٢٣٣ فيلماً لم يتم إيداعها بالمركز، بالإضافة إلى الأفلام التى عرضت قبل صدور قانون الإيداع، ولم يهتم منتجوها بإيداعها فى الجهات المختصة تنفيذاً للقرارات الوزارية التى كانت تنظم عملية الإيداع، إلا أن هذا لا يمنع من وجود قواعد أو خطوات يتم اتباعها عند إيداع نسخة الفيلم الموجبة فى المركز القومى للسينما تتلخص فيما يلى: (١)

(١) يتقدم المنتج بطلب لإيداع نسخة الفيلم بالمركز ويقدم نسخة موجبه من الفيلم مقاس ٣٥ مم وعدد ستة أفيشات ومجموعة من الصور الفوتوجرافية للفيلم.

(٢) يتم عرض الفيلم على اللجنة الفنية المختصة بمشاهدة الفيلم وفحصه والحكم على جودة النسخة وتشكل اللجنة من داخل إدارة الأرشفة وتضم المشرف على الأرشفة ومراقب الجودة الفنية وأمين العهدة، وتقوم اللجنة بمشاهدة الفيلم وتوثيق مشاهدته بتوصيف هذه المشاهد من خلال أحداث الفيلم وتسلسلها.

(٣) تقوم اللجنة بكتابة تقريرها الفنى عن نسخة الفيلم والحكم على صلاحيتها من عدمها ويتضمن اسم الفيلم وعدد فصوله ومقاسه بالميللمتر واللون، ثم يقسم التقرير إلى شقين الأول خاص بحالة الصوت ومدى قوته

(١) قائمة المراجعة. المستوى الفنى.

وضبطه والعيوب الموجودة به؛ أما الشق الثانى فخاص بالصورة ويوضح مدى التدرج اللونى والأخطاء الموجودة فى الصورة، وينتهى التقرير بتحديد حالة النسخة ومدى صلاحيتها وقبولها من عدمه.

(٤) فى حالة صلاحية النسخة وقبولها يتم تحرير إيصال إيداع للمنتج بموجبه يحصل من الرقابة على تصريح بالعرض.

(٥) تقوم إدارة الأرشفة بعمل ملف للفيلم يتضمن كل ما يتعلق بالفيلم الأفيشات والصور والتقرير الفنى وتجمع ملفات الأفلام بشكل سنوى فى حافظة واحدة، دون اتباع طريقة أو أسلوب فى الترتيب داخل الحافظة.

(٦) تقوم إدارة الأرشفة بعمل بطاقة فيلمية للفيلم وهى عبارة عن صفحة من الورق المقوى تتضمن البيانات التالية عن الفيلم (اسم الفيلم، رقم إيصال الإيداع وتاريخه، مقاس الفيلم بالميليمتر ونوعه، زمن العرض، القصة والسيناريو والحوار، الإنتاج والتوزيع، الإخراج، التصوير والمونتاج، الموسيقى التصويرية، استوديو التصوير، تاريخ العرض الأول، الديكور والمناظر، والتمثيل) وأية ملاحظات أخرى يتم كتابتها فى البطاقة الفيلم للفيلم.

(٧) تقوم إدارة الأرشفة بعمل أرشفة صحفى للفيلم يتضمن ما كتب عن الفيلم فى الصحف والمجلات وتحفظ هذه الأرشفات بشكل منفصل عن ملف الفيلم.

القضايا المرتبطة بالإيداع القانونى:

يرتبط الإيداع القانونى للأفلام بعدد من القضايا التى تحتاج إلى الدراسات المستفيضة لكى يمكن معالجتها ووضع الحلول الملائمة لها، ويرى الباحث أن هذه القضايا تتلخص فى الموضوعات التالية:

● التشريعات القانونية:

فالتشريع الوحيد الموجود في مصر خاص بالإيداع القانوني هو القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ وهو عبارة عن مادة ٤٨ مكرر التي تم إضافتها إلى القانون ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤، تلاها المادة ١٨٤ من القانون ٨٢ لسنة ٢٠٠٢. ويحتاج موضوع الإيداع القانوني للأفلام إلى تشريع واضح يعالج كافة الجوانب المرتبطة به، ويتوافق مع الاتفاقات الدولية في هذا الشأن.

● جهة الإيداع:

يعد المكان الذي يتم إيداع الأفلام فيه من الموضوعات المهمة فيجب أن تتوفر فيه مجموعة من المواصفات الدولية المادية للأرشيفات الفيلمية أو مكتبات حفظ الأفلام بحيث تكون قادرة على التوسع الرأسي أو الأفقي في المستقبل، إلى جانب تلبية وتحقيق المواصفات الدولية في الحفظ من الناحية الفنية.

● الميزانية المالية:

تحتاج عملية الإيداع إلى دعم وتمويل مادي، نظراً لكون عملية حفظ الأفلام المودعة مكلفة مادياً نظراً للطبيعة المادية الخاصة للأفلام والمواصفات الخاصة التي يجب توافرها لحمايتها من التلف.

● الكوادر الإدارية:

تحتاج عملية الإيداع القانوني إلى توفير الكوادر الإدارية المؤهلة تأهيلاً مهنيًا جيداً في النواحي الفنية الخاصة بفحص النسخ وتسجيلها وفهرستها وتصنيفها.

الأفلام وحقوق الملكية الفكرية:

اهتمت الدول والهيئات الدولية بتنظيم تشريعات حماية حقوق الملكية الفكرية للمصنفات الأدبية والفنية، فصدر العديد من القوانين واللوائح التنفيذية، وأبرم العديد من الاتفاقات والمعاهدات الدولية لحماية حقوق الملكية الفكرية بكافة أبعادها الشخصية والمادية والمعنوية على المستويين المحلي والدولي.

قوانين حقوق الملكية الفكرية المصرية:

بدأت قوانين حقوق الملكية الفكرية المصرية عام ١٩٣٩ عندما صدر القانون رقم ٥٧ لسنة ١٩٣٩ والخاص بالعلامات والبيانات التجارية، وقد ألغى هذا القانون بموجب قانون حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢.

بعد ذلك صدر القانون رقم ١٣٢ لسنة ١٩٤٩ والخاص ببراءات الاختراع والرسوم والنماذج الصناعية، وألغى أيضا بصور القانون ٨٢ لسنة ٢٠٠٢.

وفي عام ١٩٥٤ صدر القانون ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ الخاص بحماية حق المؤلف، وقد تم تعديل هذا القانون أكثر من مرة بموجب القوانين ١٤ لسنة ١٩٦٨، والقانون ١٣ لسنة ١٩٧١ الخاص بتنظيم عرض الأفلام السينمائية، والقانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ وهذا القانون ركز على موضوع إيداع الأفلام المصرية في أرشيف المركز القومي للسينما بموجب المادة ٤٨ مكرر التي أضيفت إلى القانون ٣٥٤، كما عدل القانون ٣٥٤ بالقانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ الذي تضمن تعديل بعض أحكام قانون حماية حق المؤلف، وقانون تنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحري والأغاني والمسرحيات والمنولوجات والأسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتي رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥. وقد ألغى القانون ٣٥٤ دون إلغاء القوانين المعدلة له بموجب قانون حماية حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢.^(١)

وأضيفت مصنفات الكمبيوتر وبرامج وقواعد البيانات وما يماثلها من المصنفات الأدبية إلى المواد التي يطبق عليها قانون حماية حقوق الملكية الفكرية وحق المؤلف بموجب القانون ٢٩ لسنة ١٩٩٤.^(٢)

(١) ناصر جلال. السينما وحقوق الملكية الفكرية. - القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣.

ص ١٠٤-١٠٥

(٢) القانون رقم ٢٩ لسنة ١٩٩٤ الصادر برئاسة الجمهورية في ١٨/٤/١٩٩٤.

ظلت هذه القوانين هي السائدة والمطبقة في مصر منذ صدور القانون ٥٧ لسنة ١٩٣٩ وحتى صدور القانون الجامع الشامل لحماية حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، الذي جاء نصه في أربعة كتب خُصص الكتاب الأول منها لبراءات الاختراع ونماذج المنفعة، ومخططات التصميمات للدوائر المتكاملة، والمعلومات غير المفصح عنها؛ وينقسم هذا الكتاب إلى ثلاثة أبواب؛ الباب الأول خاص ببراءات الاختراع ونماذج المنفعة وتضمن المواد من ١ : ٤٤، والباب الثاني خاص بمخططات التصميمات للدوائر المتكاملة وتضمن المواد من ٤٥ : ٥٤، والباب الثالث خاص بالمعلومات غير المفصح عنها وتضمن المواد من ٥٥ : ٦٢.

كما خُصص الكتاب الثاني للعلامات والبيانات التجارية والمؤشرات الجغرافية والتصميمات والنماذج الصناعية، وجاء في بابين خُصص الباب الأول للعلامات والبيانات التجارية والمؤشرات الجغرافية وتضمن المواد من ٦٣ : ١١٨، والباب الثاني للتصميمات والنماذج الصناعية وتضمن المواد من ١١٩ : ١٣٧.

أما الكتاب الثالث وهو ما يُهم هذه الدراسة فخُصص لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة وتضمن المواد من ١٣٨ : ١٨٨. وجاء الكتاب الرابع والأخير مخصصاً للأصناف النباتية وتضمن المواد من ١٨٩ : ٢٠٦.^(١)

وما يُهم هذه الدراسة هو الكتاب الثالث الخاص بحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة وهو القانون الشامل الجامع الذي بموجبه ألغيت قوانين حماية حقوق الملكية الفكرية السابقة، وهي القوانين ٥٧، ١٣٢، ٣٥٤، وسيتم عرض للمواد التي ناقشت حماية حقوق الملكية الفكرية والموضوعات المرتبطة بها والتي لها علاقة مباشرة بالأفلام ومدى توافق الأفلام المصرية معها، وتضمن هذا القانون تعريفاً للمصطلحات المستخدمة فيه وعددها تسعة عشر مصطلحاً، والمعنى المقصود بها قرين كل مصطلح في المادة ١٣٨.

(١) نقابة المحامين. تشريعات عام ٢٠٠٢ ... مصدر سابق. ص ١٠٤-١٠٧

وسيم التعريف بالمصطلحات ذات الصلة بالأفلام وتعريف القانون لها بالتوافق مع ما جاء في مشروع قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة الذي أعده اتحاد الناشرين العرب عام ١٩٩٨، والذي قدم في الفصل التمهيدي منه تعريفات للمصطلحات التي وردت في القانون المصري المشار إليه.^(١)

• المؤلف:

هو الشخص الذي يبتكر المصنف، ويُعد مؤلفاً للمصنف من يذكر اسمه عليه أو ينسب إليه عند نشره باعتباره مؤلفاً له ما لم يَم الدليل على غير ذلك، ويعتبر مؤلفاً للمصنف من ينشره بغير اسمه أو باسم مستعار بشرط ألا يقوم شك في معرفة حقيقة شخصه، فإذا قام الشك اعتبر ناشر أو منتج المصنف سواء أكان شخصاً طبيعياً أم اعتبارياً ممثلاً للمؤلف في مباشرة حقوقه إلى أن يتم التعرف على حقيقة شخص المؤلف.

وبتطبيق هذا النص على الفيلم السينمائي يكون كل شخص يسهم بدور كبير في ابتكار الفيلم كمصنف مؤلفاً له، وبالتالي فإن اعتبار المخرج وكاتب السيناريو ومدير التصوير والمونتير والمنتج بمثابة المسؤولين الرئيسيين عن الفيلم أو المؤلفين له ووضعهم عند فهرسة الفيلم في حقل العنوان وبيان المسؤولية يكون متوافقاً مع القانون وقواعد الفهرسة الأنجلو - أمريكية التي أتاحت للمفهرس هامشاً من الحرية في تحديد بيان المسؤولية للفيلم السينمائي من خلال المادة الاختيارية.

• المصنف:

هو كل عمل مبتكر أدبي أو فني أو علمي أيًا كان نوعه أو طريقة التعبير عنه أو أهميته أو الغرض من تصنيفه.

(١) اتحاد الناشرين العرب. مشروع قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة؛ نوفمبر عام ١٩٩٨.

تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ متاح في :

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-23.html>.

• المصنف الجماعي:

المصنف الذى يضعه أكثر من مؤلف بتوجيه شخص طبيعى أو اعتبارى يتكفل بنشره باسمه وتحت إدارته ويندمج عمل المؤلفين فيه فى الهدف العام الذى قصد إليه هذا الشخص بحيث يستحيل فصل عمل كل مؤلف وتمييزه على حدة.

• المصنف المشترك:

المصنف الذى لا يندرج ضمن المصنفات الجماعية ويشترك فى وضعه أكثر من شخص سواء أمكن فصل نصيب كل منهم فيه أو لم يمكن.

• المصنف المشتق:

المصنف الذى يستمد أصله من مصنف سابق الوجود كالترجمات والتوزيعات الموسيقية وتجميعات المصنفات بما فى ذلك قواعد البيانات المقروءة سواء من الحاسب أو غيره ومجموعات التعبير الفلكلورى ما دامت مبتكرة من حيث ترتيب أو اختيار محتوياتها.

حاول المشرع أن يجمع كل البدائل الممكنة فى تعريفه للمصنف سواء التعريف العام له أو التعريفات الأكثر تحديداً، وهى المصنف الجماعى والمشارك والمشتق، وعندما نسحب هذه التعريفات على الأفلام نجد أن تعريف المصنف الجماعى أكثر تحديداً وتمييزاً للفيلم لأنه مصنف جماعى يشترك فيه أكثر من مؤلف يتم توجيههم من شخص طبيعى هو المنتج أو شخص اعتبارى هى الشركة المنتجة أو مؤسسة الدولة، ويندمج عمل كل المؤلفين المخرج وكاتب النص السينمائى ومدير التصوير والمونتير وباقى الفنانين لإخراج النسخة النهائية من المصنف الفنى، وبالتالى لا يمكن فصل عمل كل واحد منهم وتمييزه على حده، كما أن تعريف المصنف المشترك لا يبتعد كثيراً فى مفهومه عن مضمون الفيلم كمصنف فنى غير أن تعريف المصنف الجماعى أشمل وأدق.

وللإنصاف فإن تعريف المصنف المشتق ينطبق تمامًا على معظم الأفلام المصرية كونها مشتقة - وهو مصطلح مهذب جدًا - من أفلام أجنبية، وبالتالي يكون الفيلم المصري مصنف يستمد أصله من مصنف سابق الوجود وهذه حقيقة لا تقبل الشك، وإن كان كتاب النصوص السينمائية للأفلام في مصر لا يعيرون مسألة حقوق الملكية الفكرية أدنى اهتمام للحفاظ على حقوق الغير من المؤلفين، ولا تتعالى أصواتهم ومطالبهم إلا عندما يرتبط الأمر بالصراع بينهم على موضوع معين، فيتهم كل طرف الآخر بسرقة عمله والاستيلاء عليه وهذا جهل وعدم إدراك لأهمية هذا الموضوع، والحقيقة أن هناك سببًا ضمنيًا آخر هو أن الأفكار الجديدة والمبتكرة التي يمكن أن تعد إبداعًا يسبغ الأصالة على الأفلام المصرية قليلة جدًا إن لم تكن نادرة.

وبالتالي فإن إدراك أهمية حماية حقوق الملكية الفكرية لا يهم الشخص المقتبس اقتباسًا غير مشروع عن عمل آخر يحرص على إخفائه كي يدعى أنه مؤلف العمل أو الفيلم المنتج، وهذه الظاهرة مستمرة في الأفلام المصرية منذ بدايتها وحتى اليوم، والمثال الصارخ على ذلك الصراع بين كاتب سيناريو فيلم الراعى والنساء، وكاتب سيناريو فيلم رغبة متوحشة، كل واحد منهما ادعى أنه مؤلف هذا السيناريو وصاحب فكرته وموضوعه، ووصل الأمر إلى المحاكم، وتم إنتاج الفيلم بنفس الأسماء المشار إليها في حين أن الموضوعين مقتبسان عن المسرحية الإيطالية جريمة في جزيرة الماعز من تأليف أوجوبيني، وبالطبع لم يحصل المقتبسان على إذن من مؤلف المسرحية الأصلي بتحويل مسرحيته إلى فيلم سينمائي، ومثل هذا التصرف ليس بغريب على كتاب الأفلام المصرية.

• النشر:

أى عمل من شأنه إتاحة المصنف أو التسجيل الصوتي أو البرنامج الإذاعي أو فنانى الأداء للجمهور أو بأى طريقة من الطرق.

وتكون إتاحة المصنف للجمهور بموافقة المؤلف أو مالك حقوقه أما التسجيلات الصوتية أو البرامج الإذاعية أو الأداءات فتكون إتاحتها بموافقة منتجها أو خلفه.

• منتج المصنف السمعى أو السمعى البصرى:

الشخص الطبيعى أو الاعتبارى الذى يبادر إلى إنجاز المصنف السمعى أو المصنف السمعى البصرى ويضطلع بمسئولية هذا الإنجاز.

• فناتو الأداء:

الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون أو يرقصون فى مصنفات أدبية أو فنية محمية طبقاً لأحكام هذا القانون أو آلت إلى الملك العام أو يؤدون فيها بصورة أو بأخرى بما فى ذلك التعبيرات الفلكلورية.

• الأداء العلنى:

أى عمل من شأنه إتاحة المصنف بأى صورة من الصور للجمهور، مثل التمثيل أو الإلقاء أو العزف أو البث بحيث يتصل الجمهور بالمصنف عن طريق الأداء أو التسجيل الصوتى أو المرئى أو المسموع اتصالاً مباشراً.

• التوصيل العلنى:

البث السلكى أو اللاسلكى لصور أو أصوات أو لصور وأصوات لمصنف أو أداء أو تسجيل صوتى أو بث إذاعى، بحيث يمكن التلقى عن طريق البث وحده لغير أفراد العائلة والأصدقاء المقربين فى أى مكان مختلف عن المكان الذى يبدأ منه البث، وبغض النظر عن الزمان أو المكان الذى يتم فيه التلقى بما فى ذلك أى زمان أو مكان يختاره المتلقى منفرداً عبر جهاز الحاسب أو أى وسيلة أخرى.

وحددت المادة ١٣٩ نطاق الحماية المقررة لحقوق المؤلف، والحقوق المجاورة لها وشملت المصريين والأجانب من الأشخاص الطبيعيين والاعتباريين، الذين ينتمون إلى الدول الأعضاء فى منظمة التجارة العالمية ومن فى حكمهم، ففيما

يتعلق بحق المؤلف حددت الفقرة الثانية الأشخاص المشمولين بالحماية ولهم علاقة بالأفلام وهم منتجو ومؤلفو المصنفات السينمائية التي يكون مقر منتجها أو محل إقامته في إحدى الدول الأعضاء في المنظمة، كما اعتبرت المادة ١٧٧ مؤلف السيناريو ومؤلف الحوار والمخرج شركاء في تأليف المصنف الفني السمعي البصري.

أما المادة ١٤٠ فقد حددت مسميات المصنفات المشمولة بالحماية وجاءت المصنفات السمعية والبصرية والمصنفات التمثيلية من بين المصنفات المشمولة بالحماية بموجب القانون.

الاتفاقات والمعاهدات والمنظمات الدولية.

يحظى موضوع حماية حقوق الملكية الفكرية باهتمام كبير من الدول المتقدمة لذلك سعت إلى سن التشريعات والاتفاقات والمعاهدات الدولية، التي تيسر لها حماية حقوق الملكية الفكرية الخاصة بها، وتتولى الإشراف على تنفيذ هذه الاتفاقات والمعاهدات المنظمات الدولية.

المنظمة العالمية للملكية الفكرية [١٩٦٧]:

نظراً لأهمية حقوق الملكية الفكرية تأسست المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو) عام ١٩٦٧. World Intellectual Property Organization (WIPO) ومقرها مدينة جنيف بسويسرا بموجب اتفاقية التأسيس التي وقعت في استوكهولم في ١٤ يوليو ١٩٦٧، إلا أن معاهدات واتفاقات الملكية الفكرية قد بدأت قبل هذا التاريخ بكثير عندما تم توقيع اتفاقية باريس لحماية الملكية الصناعية عام ١٨٨٣، والتي تعتبر أول معاهدة دولية مهمة تهدف إلى منح مواطني الدول حق حماية

أعمالهم الفكرية في الدول الأخرى، وتشمل الحماية براءات الاختراع والعلامات التجارية والرسوم والنماذج الصناعية.^(١)

وعلى نفس المنوال تم توقيع اتفاقية بيرن لحماية المصنفات الفنية والأدبية لأول مرة عام ١٨٨٦، التي تهدف إلى مساعدة مواطني الدول الأعضاء في الاتفاقية في الحصول على حماية دولية فيما يخص حقهم في مراقبة مصنفاتهم الإبداعية وتقاضي أجر مقابل انتفاع الغير بها، وتضم المصنفات القصص الروائية وقصائد الشعر والمسرحيات والأغاني والموسيقى والرسوم واللوحات الزيتية والنحت ومصنفات الهندسة المعمارية، وأضيفت المصنفات السمعية والبصرية في التعديلات التي أدخلت على الاتفاقية بعد ذلك.

انضمت المنظمة في عام ١٩٧٤ إلى الأمم المتحدة كإحدى الوكالات المتخصصة المكلفة بإدارة موضوعات الملكية الفكرية بقرار من الدول الأعضاء في الأمم المتحدة، وأصبحت الجهة الدولية التي تدير سائر اتفاقيات الملكية الفكرية، والتي يضاف إليها طبقاً لاتفاقية إنشاء هذه المنظمة ذاتها الموقعة عام ١٩٦٧ في استوكهولم، والقوانين الإرشادية النموذجية التي تصدر عن فرق الخبراء فيها لمساعدة الدول النامية في اتخاذ التدابير التشريعية لحماية الملكية الفكرية فيها.^(٢)

كما أسست المنظمة موقعاً إلكترونياً للمعلومات على شبكة الإنترنت WIPONET التي تهدف إلى إتاحة المعلومات المتعلقة بحقوق الملكية الفكرية والصناعية والمعاهدات والاتفاقات التي تديرها المنظمة للدول الأعضاء إلكترونياً، وقد انضمت مصر إلى المنظمة عام ١٩٧٥.

وتهدف المنظمة إلى تحقيق الأهداف التالية:^(٣)

(١) إرساء القواعد الخاصة بحماية حقوق الملكية الفكرية في عصر العولمة.

(١) المنظمة العالمية للملكية الفكرية. حقوق الملكية الفكرية. ص ٣-٥. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/١٦ متاح

في: <http://www.law-egy.com/mo3ahdat.htm>

(١) عثمان حسن عاكف. مصدر سابق. ص ٩٩ - ١٠١

(٢) سرفيناز أحمد حافظ. حقوق الملكية الفكرية في عصر الإنترنت. مجلة المكتبات والمعلومات العربية.

س ٢٥، ع ٤ (أكتوبر ٢٠٠٥). ص ١٤٢

٢) تقديم المساعدات القانونية والتدريب للدول الأعضاء، خصوصًا الدول النامية للارتقاء بالتشريعات القانونية المنظمة لحماية حقوق الملكية الفكرية فيها، لتتلاءم مع التشريعات الدولية التي ترعاها وتشرف عليها المنظمة.

٣) المشاركة الفعالة على الصعيد الدولي لإرساء معايير دولية موحدة للحماية الفكرية في ظل عصر المعلومات والفضاء الإلكتروني.

٤) تنظيم وإدارة جلسات ومؤتمرات حول قضايا الملكية الفكرية الحالية، وفقًا للمعايير اللغوية بهدف عرض القضايا الراهنة أمام الأعضاء بشكل يمكنهم من صياغة سياسات ملائمة لدى حكوماتهم.

٥) العمل على مواكبة وملاءمة التشريعات الخاصة بالدول النامية للتشريعات الدولية في مجال حقوق الملكية الفكرية.

وتدير المنظمة إحدى وعشرين معاهدة واتفاقية دولية في مجالات الملكية الفكرية باعتبارها معنية بتعزيز حماية الملكية الفكرية في العالم، هذه الاتفاقات والمعاهدات تنقسم إلى ثلاث فئات رئيسية هي:

أولاً : معاهدات التسجيل.

تضمن معاهدات التسجيل سريان التسجيل أو الإيداع الدولي في أية دولة من الدول الموقعة المعنية وتخفيض الخدمات التي تقدمها المنظمة بناءً على تلك المعاهدات التكاليف المترتبة على إيداع الطلبات الفردية في جميع البلدان، التي يسعى فيها مودعو الطلبات لحماية أحد حقوق الملكية الفكرية وتسهيل إجراءات الإيداع.

ثانيًا : معاهدات حماية الملكية الفكرية.

تحدد هذه المجموعة من المعاهدات والاتفاقات المعايير الأساسية المتفق عليها دوليًا بين الدول الأعضاء لحماية حقوق الملكية الفكرية لكل دولة ومواطنيها.

ثالثاً : معاهدات التصنيف.

تنشئ هذه المجموعة من المعاهدات أنظمة التصنيف لتنظيم المعلومات بشأن الاختراعات والعلامات التجارية والرسوم والنماذج الصناعية في فهارس ميسرة الاستخدام للاستدلال عليها بسهولة.

المعاهدات الدولية لحماية حقوق الملكية الفكرية:

تنقسم الاتفاقات والمعاهدات الدولية التي تديرها المنظمة العالمية للملكية الفكرية إلى ثلاث فئات عامة هي:

(١) معاهدات التسجيل: وتتضمن المعاهدات والاتفاقات التالية.

- اتفاق لاهاي بشأن الإيداع الدولي للرسوم والنماذج الصناعية.
- اللائحة التنفيذية للاتفاق.
- اتفاق لشبونة بشأن حماية تسميات المنشأ وتسجيلها على الصعيد الدولي.
- معاهدة التعاون بشأن البراءات.
- اللائحة التنفيذية والتعليمات الإدارية.
- وتتضمن المعاهدات والاتفاقات التالية:

(٢) معاهدات حماية حقوق الملكية الفكرية:

- معاهدة قانون البراءات.
- اللائحة التنفيذية لمعاهدة قانون البراءات.
- اتفاقية باريس لحماية الملكية الصناعية.
- اتفاقية بيرن لحماية المصنفات الأدبية والفنية.
- اتفاقية روما لحماية فناني الأداء ومنتجات التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة.

• اتفاقية جنيف لحماية منتجي الفونوجرافات من استنساخ فونوجرافاتهم دون تصريح.

• معاهدة نيروبي بشأن حماية الرمز الأولمبي.

• اتفاق مدريد بشأن قمع بيانات مصدر السلع الزائفة أو المضللة.

• معاهدة قانون العلامات.

• اللائحة التنفيذية لمعاهدة قانون العلامات التجارية.

• الاستثمار الدولية النموذجية.

• معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف.

• معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي.

(٣) معاهدات التصنيف: وتتضمن المعاهدات والاتفاقات التالية:

• اتفاق لوكارنو بشأن وضع تصنيف دولي للرسوم والنماذج الصناعية.

• اتفاق نيس بشأن التصنيف الدولي للسلع والخدمات لأغراض تسجيل العلامات.

• اتفاق استراسبورج الخاص بالتصنيف الدولي للبراءات.

وسيتّم إلقاء الضوء على أهم الاتفاقات التي اهتمت بحماية المصنفات الفنية والمصنفات السمعية والبصرية التي تنتمي الأفلام الروائية إليها، ومدى تلبية هذه الاتفاقات لحاجات الدول ومواطنيها ممن تنطبق عليهم الاتفاقات في حفظ حقوقهم عن طريق النصوص التي وردت في بنود الاتفاقات والمعاهدات وهي:

أولاً: اتفاقية بيرن لحماية المصنفات الأدبية والفنية [١٩٧٩].^(١)

(١) المنظمة العالمية للملكية الفكرية. اتفاقية بيرن لحماية المصنفات الأدبية والفنية. ١٩٩٨. تاريخ الزيارة

٢٠٠٧/٩/٧ ، عدد الصفحات ٢٨ ، متاح في: <http://www.ipcenter.org.eg/laws.html>.

تم توقيع هذه الاتفاقية لأول مرة في ٩ سبتمبر عام ١٨٨٦ وتم تعديلها أكثر من مرة بإضافة النصوص التي يتفق عليها الأعضاء الموقعين على الاتفاقية، وقد تمت هذه التعديلات في السنوات ١٩٠٨، ١٩١٤، ١٩٢٨، ١٩٤٨، ١٩٧١، ١٩٦٧، ١٩٧٩. وتضم الاتفاقية في عضويتها ١٤٩ دولة من بينها ١٧ دولة عربية.

وانضمت مصر إلى هذه الاتفاقية بموجب القرار الجمهوري رقم ٥٩١ لسنة ١٩٧٦ الذي نص على "انضمام جمهورية مصر العربية إلى اتفاقية بيرن لحماية المصنفات الأدبية والفنية..." والذي صدر بموجبه قرار وزير الخارجية عام ١٩٧٧ بنشر الاتفاقية وتعميمها على الجهات المعنية، لاتخاذ الإجراءات اللازمة المترتبة على انضمام مصر إلى الاتفاقية الدولية.

جاءت الاتفاقية في ٣٨ مادة بالإضافة إلى الملحق الخاص بالدول النامية والذي جاء في ست مواد، وقد عرفت الاتفاقية في المادة الثانية منها المصنفات الأدبية والفنية بأنها "كل إنتاج في المجال الأدبي والعلمي والفني أيا كانت طريقة أو شكل التعبير عنه مثل الكتب والكتيبات وغيرها من المحررات، والمحاضرات والخطب والمواعظ والأعمال الأخرى التي تتسم بنفس الطبيعة، والمصنفات المسرحية أو المسرحيات الموسيقية، والمصنفات التي تؤدي بحركات أو خطوات فنية والتمثيلات الإيمائية والمؤلفات الموسيقية سواء اقترنت بالألفاظ أم لم تقترن بها، والمصنفات السينمائية ويقاس عليها المصنفات التي يعبر عنها بأسلوب مماثل للأسلوب السينمائي... والمصنفات الخاصة بالفنون التطبيقية والصور التوضيحية والخرائط الجغرافية...".

كما حددت في المادة الثالثة معايير الحماية التي تكفلها الاتفاقية للأشخاص الطبيعيين والاعتباريين من رعايا الدول الأعضاء في المنظمة والموقعين على الاتفاقية، أو غير الأعضاء في المنظمة؛ أما المادة الرابعة فقد حددت معايير حماية المصنفات السينمائية بشمولها حماية مؤلفي المصنفات السينمائية التي يكون مقر منتجها أو محل إقامته المعتاد في إحدى الدول الأعضاء في الاتفاقية.

وقد أضافت المادة السادسة مكرر الحقوق المعنوية مثل الحق في المطالبة بنسبة المصنف لمؤلفة والحق في الاعتراض على ادخال بعض التعديلات على المصنف والمساس به سواء في حياة المؤلف أو بعد وفاته.

أما مدة الحماية للمصنفات السينمائية فقد حددتها المادتان السابعة والسابعة مكرر من الاتفاقية بخمسين عاماً منذ وضع المصنف في متناول الجمهور بموافقة مؤلفه [المؤلفين المشتركين] وفي حالة عدم تحقق مثل هذا الحدث خلال خمسين عاماً من تاريخ إنجاز مثل هذه المصنفات فإن مدة الحماية تنقضي بمضي خمسين عاماً على إنجاز هذا المصنف، وفي حالة المؤلفين المشتركين في عمل واحد مثل الفيلم السينمائي تحسب المدة المقررة من تاريخ وفاة آخر من بقى من الشركاء على قيد الحياة.

وخصصت المادة ١٤ و ١٤ مكرر من الاتفاقية للحقوق السينمائية والحقوق المرتبطة بها مثل التحوير والنسخ السينمائي، والتوزيع والتمثيل والأداء العلني ونقل المصنفات إلى الجمهور بأشكال مختلفة ونسخ متعددة تختلف عن بعضها للمصنف الواحد، كما أن تحويل الإنتاج السينمائي المأخوذ عن مصنفات أدبية أو فنية [الاقتباس] تحت أي شكل فني آخر يظل خاضعاً لتصريح مؤلفي المصنفات الأصلية وذلك دون المساس بترخيص مؤلفي الإنتاج السينمائي، ويتمتع صاحب حق المؤلف للمصنف السينمائي بذات الحقوق التي يتمتع بها مؤلف المصنف الأصلي، وإن كانت الاتفاقية قد تركت تحديد صاحب حق المؤلف للمصنف السينمائي إلى تشريع الدولة المطلوب توفير الحماية فيها، وإن أشارت إلى مؤلف السيناريو ومؤلف الحوار والمخرج في الفقرة التي تلت هذه الإشارة.

ثانياً: معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف [١٩٩٦].^(١)

ترتبط هذه المعاهدة باتفاقية بيرن ارتباطاً وثيقاً كما أشارت في المادة الأولى منها، فقد تم عقد وتوقيع هذه المعاهدة بين الدول الأعضاء فيها في المؤتمر الدبلوماسي الذي عقد في ٢٠ ديسمبر عام ١٩٩٦ برعاية المنظمة العالمية للملكية

(١) المنظمة العالمية للملكية الفكرية . معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف . ١٩٩٦ . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ متاح في: <http://www.ipcenter.org.eg/laws.html>.

الفكرية (الويبو)، وبالتوافق مع المادة رقم ٢٠ من اتفاقية بيرن التى نصت على "احتفاظ حكومات دول الاتحاد بالحق فى عقد اتفاقات خاصة فيما بينها، مادامت هذه الاتفاقات تخول حقوقاً تفوق تلك التى تمنحها هذه الاتفاقية، أو تتضمن نصوصاً لا تتعارض مع هذه الاتفاقية، وتبقى أحكام الاتفاقات القائمة سارية متى كانت مطابقة للشروط المشار إليها" ولا ترتبط المعاهدة بأية معاهدات أخرى خلاف اتفاقية بيرن، ولا تخل بأى حق أو التزام من الحقوق والالتزامات المترتبة على أية معاهدات أخرى.

وقد جاءت المعاهدة فى ٢٥ مادة حددت نطاق حماية حق المؤلف بأوجه التعبير المختلفة وليس الأفكار أو الإجراءات أو أساليب العمل أو مفاهيم الرياضيات فى حد ذاتها.

كما أشارت إلى الالتزام بتطبيق المواد من ٢ إلى ٦ من اتفاقية بيرن وقد أشرت إلى مضمون هذه المواد فى الجزئية السابقة، وبالتالى تتفق المعاهدة مع الاتفاقية فى تعريف المصنفات الفنية، ومعايير الحماية التى تكفلها للأشخاص الطبيعيين والاعتباريين، ومعايير الحماية للمصنفات السينمائية، والحقوق المعنوية، ومدة الحماية، دون أى إضافة أو حذف من النصوص الواردة فى اتفاقية بيرن.

أما الاختلاف بينها وبين اتفاقية بيرن فهو إضافتها لبرامج الحاسب الآلى، وقواعد البيانات ضمن المصنفات التى تتمتع بالحماية، واعتبارها مصنفات أدبية أياً كان شكلها وينطبق عليها نص المادة الثانية من اتفاقية بيرن.

كما أقرت المعاهدة حق التوزيع للمصنفات السينمائية واعتبرته حقاً استثنائياً للمؤلفين فى التصريح بإتاحة النسخة الأصلية من مصنفاتهم للجمهور بالبيع أو التأجير أو نقل الملكية أو أى طريقة أخرى.

ثالثاً: معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى [١٩٩٦].^(١)

تم توقيع هذه المعاهدة فى المؤتمر الدبلوماسى الذى عقد فى ٢٠ ديسمبر عام ١٩٩٦ برعاية المنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو)، وجاءت المعاهدة فى

(١) المنظمة العالمية للملكية الفكرية . معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى. ١٩٩٦ . تاريخ

الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ متاح فى: <http://www.ipcenter.org.eg/laws.html>.

خمسة فصول تضمنت ٣٣ مادة، الفصل الأول اختص بعرض الأحكام العامة فى المواد من ١ : ٤، واختص الفصل الثانى بعرض حقوق فنانى الأداء فى المواد من ٦ : ١٠، وقدم الفصل الثالث حقوق منتجى التسجيلات الصوتية فى المواد من ١١ : ١٤، أما الأحكام المشتركة فجاءت فى الفصل الرابع فى المواد من ١٥ : ٢٣، والأحكام الإدارية والختامية جاءت فى الفصل الخامس والآخر فى المواد من ٢٤ : ٣٣.

ونصت المعاهدة فى المادة الأولى على علاقتها بالاتفاقات الأخرى، وعدم إخلالها بالتزامات المترتبة على الأطراف المتعاقدة بموجب الاتفاقية الدولية لحماية فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة المبرمة فى روما عام ١٩٦١، كما أقرت المعاهدة بعدم إخلالها بحقوق المؤلف فى المصنفات الأدبية والفنية الممنوحة بموجب أى اتفاقات سابقة.

وأشارت المعاهدة فى المادة الثانية إلى المصطلحات المستخدمة فيها وتحديد المعنى المقصود بكل مصطلح ومن هذه المصطلحات (فنانى الأداء، التسجيل الصوتى، منتج التسجيل الصوتى، الإذاعة، النشر، النقل إلى الجمهور) وحددت المادة الثالثة المستفيدين من الحماية بناء على هذه المعاهدة وهم فنانو الأداء ومنتجو التسجيلات الصوتية.

كما نصت المادتان الخامسة والسادسة على حقوق فنانى الأداء المعنوية بما يتوافق مع حفظ حقوقهم فى نسب أعمالهم إليهم وذكر أسمائهم عليها، والحقوق المادية فى أوجه أدائهم غير المثبتة وانتفاعهم بها هم أو من ينوب عنهم بالتنازل أو التأجير، وحددت المعاهدة مدة الحماية لفنانى الأداء بخمسين سنة من تاريخ تثبيت الأداء على تسجيل صوتى أو مرئى من خلال المادة ١٧ الفقرة الأولى.

وتعليقاً على الاتفاقية والمعاهدتين والمنظمة التى ترعاها وترعى بقية الاتفاقات (منظمة الويبو) يتضح أنها لم تتح تفعيل حماية تلك الحقوق بالقدر الذى تريده الدول المتقدمة التى تسعى للسيطرة على مقدراتها الإبداعية والفكرية، ومنع كل ما يعيق فعالية تجارتها عالمياً، وطبيعى أن لا يحقق نظام الويبو مثل هذا

الهدف الاقتصادي لأنه يركز بالأساس على الجوانب الفنية البحتة وعلى الحقوق القانونية، ولا يشمل علاقة هذه الحقوق بالجوانب الاقتصادية. وتحت ضغط الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد الأوروبي ورغم معارضة غالبية البلدان النامية انتقلت أحكام الاتفاقات المشار إليها مع بعض التعديلات إلى مؤتمر أوروغواي فظهر الاتفاق متعدد الأطراف، حول حقوق الملكية الفكرية ذات العلاقة بالتجارة المعروف باتفاق الجوانب المتصلة بالتجارة من الملكية الفكرية المعروف اختصاراً (باتفاقية التريبس) والتي جاءت متفقة مع اتفاقية بيرن واتفاقية روما ومعاهدة الويبو ومكملة لها من خلال إضافة مزيد من النصوص التي تلبي احتياجات الدول المتقدمة على حساب الدول النامية.

وتمثل اتفاقية التريبس TRIPS إطاراً شاملاً لموضوعات الملكية الفكرية، فهي تنظم حقوق المؤلف وحماية برامج الحاسب وقواعد البيانات بموجب المادة العاشرة، وبذلك أضيفت هذه المصنفات إلى مصنفات الملكية الأدبية، واستخدمت اتفاقية التريبس طريقة الإحالة المقررة في الاتفاقات التي أجرت تعديلاً فعلياً على المصنفات موضع الحماية المقررة في اتفاقية بيرن، ونظمت الحقوق المجاورة لحق المؤلف، والعلامات التجارية والمؤشرات الجغرافية والتصميمات الصناعية وبراءات الاختراع والدوائر المتكاملة والأسرار التجارية والممارسات غير التنافسية في الرخص.^(١)

وإذا كان ثمة جديد في حقل الملكية الفكرية عالمياً فيتمثل في إيجاد مركز آخر لإدارة نظام الملكية الفكرية عالمياً، وهو منظمة التجارة العالمية World Trade Organization، التي خصصت اتفاقية إنشائها من بين هيئاتها مجلساً خاصاً باتفاقية التريبس، ولكي لا تتعارض مهام منظمة التجارة العالمية والمنظمة العالمية للملكية الفكرية أبرم اتفاق تعاون بين المنظميتين عام ١٩٩٦ لتنظيم العلاقة بينهما وتعاونهما بشأن إدارة نظام الملكية الفكرية دولياً.^(٢)

(١) كارلوس م . كوريا . حقوق الملكية الفكرية ... - الرياض : دار المريخ ، ٢٠٠٢ . ص ٢٩-٣٦

(٢) يونس عرب . النظام القانوني للملكية الفكرية . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/١٦ متاح في:

<http://www.arabl原因.org/Download/IP Legal System Article.doc.p5-8>

وقد انضمت مصر إلى اتفاقية التريبس باعتبارها إحدى الاتفاقات الملحقية باتفاقات منظمة التجارة العالمية، وذلك لما تمثله من حماية لحقوق الملكية الفكرية التي تساعد على التنمية الاقتصادية من خلال التنمية فى مجالات الفنون والتكنولوجيا والثقافة.

وترتب على ذلك تطوير التشريعات المصرية المتعلقة بحماية حقوق الملكية الفكرية فصدر القانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢، الخاص بحماية الملكية الفكرية متماشياً مع اتفاقية التريبس؛ إلا أن تطبيق هذا القانون فى الجزء الخاص بحماية حقوق الملكية الفكرية للأفلام المصرية لم يطبق بالطريقة الصحيحة نتيجة عدم وجود جهة أو مؤسسة مختصة بحماية الملكية الفكرية المصرية، وتشتت المسئولية بين أكثر من جهة حكومية نتيجة ارتباط اللائحة التنفيذية لبنود مواد هذا القانون بها على الرغم من أن هذا القانون يعالج الكثير من نقاط الضعف التى جاءت فى قوانين وتشريعات سابقة؛ ومع ذلك مازالت القوانين الخاصة بالإيداع القانونى وحماية الملكية الفكرية السابقة على هذا القانون مستخدمة وتطبقها الجهات المختصة مثل المركز القومى للسينما.

قضايا حقوق الملكية الفكرية:

يرتبط بحماية حقوق الملكية الفكرية عدد من القضايا المهمة التى يمكن الإشارة إليها فى النقاط التالية:

● التشريعات الدولية والإقليمية والمحلية:

بعد عولمة حقوق الملكية الفكرية باستخدام المعاهدات والاتفاقات الدولية الملزمة للدول الموقعة عليها ومن بينها مصر، والتى تلبي حاجة الدول المتقدمة على حساب الدول النامية والنظر إلى قضية حقوق الملكية الفكرية من منظور تجارى بعد إدراجه ضمن اتفاقية التجارة العالمية، أصبح لزاماً على الدول النامية التى وقعت على هذه الاتفاقات ومن بينها مصر أن تغير تشريعاتها وقوانينها

للتوافق مع هذه الاتفاقات والمعاهدات، وليس أدل على ذلك من أن تعريفات المصطلحات التى جاءت فى القانون ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ الخاص بحقوق الملكية الفكرية الصادر فى مصر قد جاء متطابقاً مع نفس تعريفات اتفاقية بيرن ومعاهدة الويبو لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

وأصبح لزاماً على الاتفاقات الإقليمية التى تبرم بين الدول التى تجمعها عوامل ثقافية ولغوية وجغرافية مشتركة، أن تراعى ذلك البعد فى التشريعات المشتركة التى تتم بينها حتى وإن كانت بعض هذه الدول لم تنضم إلى هذه الاتفاقات.

● الوعى بأهمية الملكية الفكرية:

أصبحت قضية الملكية الفكرية قضية الحفاظ على الهوية القومية الثقافية والأدبية فى ظل العولمة، وأصبح التراث الثقافى الدينى أو الأدبى أو الفكرى معرضاً للضياع وفقدان الهوية فى ظل هذه القوانين الدولية التى تلبي حاجات دول على حساب دول أخرى.

لذلك أصبح نشر الوعى بأهمية هذه القضية أمراً ضرورياً ومهماً من أجل الحفاظ على خصوصية هويتنا الدينية والثقافية والأدبية ومواجهة دعاوى عولمة الثقافة، بل تكاد تكون أهمية هذه القضية بمثابة تهديد للأمن القومى، لذلك يجب الاهتمام بزيادة الوعى بأهمية هذه القضية خصوصاً فى أوساط المثقفين أنفسهم لأنهم المعنيين بالدرجة الأولى بهذا الأمر.

● التطبيق:

قضية تطبيق القوانين والتشريعات التى تسنها الدولة بالتوافق مع المعاهدات والاتفاقات الدولية مسألة مهمة على المستويين الداخلى والدولى، والحقيقة أننا فى مصر مازالت حقوق ملكيتنا الفكرية داخل وخارج مصر مهددة، نظراً للغياب الثقافى الفج للثقافة المصرية وتواصلها مع الآخر، وهو موضوع يرتبط بعوامل كثيرة مثل سوق النشر والتوزيع الداخلى والخارجى للإصدارات المصرية

وترجمتها وكلها أمور ترتبط بالحركة الثقافية السائدة في الدولة وهي في مصر الآن أقل بكثير من مراحل سابقة، ويكفي الإشارة إلى أن عدد العناوين الجديدة التي تصدر في دولة بحجم مصر لا تتجاوز ٣٥٠ عنواناً فقط سنوياً.

وعلى الرغم من التزامنا بما وقّعنا عليه من اتفاقات فإننا لا ندافع عن حقوقنا بشكل صحيح ولا نحاول تطبيق القوانين التي التزمنا بها ولأن الملكية الفكرية أصبحت تجارة فإن ما تتعرض له مصر من قرصنة نتيجة عدم تطبيق القانون يتسبب لها في خسائر مادية كبيرة.

● الجهات المسؤولة:

تتشكّل المسؤولية بين أكثر من جهة فيما يخص حقوق الملكية الفكرية والحفاظ عليها، فعلى سبيل المثال تقوم دار الكتب بمهمة الترقيم الدولي الموحد للكتب ISBN، والشبكة القومية للمعلومات بالترقيم الدولي الموحد للدوريات ISSN، في حين لا توجد في مصر حتى الآن جهة تضطلع بتطبيق الترقيم الدولي الموحد للمواد السمعية والبصرية ISAN، أو التقنين الدولي الموحد للتسجيلات الصوتية والمرئية ISRC، وجميعها مؤثرة في الحفاظ على حقوق الملكية الفكرية للدولة التي ينتمي إليها المنتج الثقافي الذي تنطبق عليه هذه الترقيمات الدولية.

ويؤدي مثل هذا التشتت في المسؤولية إلى ضياع الكثير من الحقوق المادية والأدبية والمعنوية على الأفراد والدولة التي ينتمون إليها، وتتفاقم الخسائر المادية نتيجة لأعمال القرصنة الفكرية التي يتعرض لها التراث القومي الثقافي بكافة أنواعه.

الرقابة على الأفلام:

الرقابة بمعناها العام يمكن تعريفها على أنها حظر من جانب الدولة أو مؤسساتها لإنتاج أو توزيع أو تداول أو بيع مواد معترض عليها أو ضارة أساساً

من ناحية محتوياتها الأخلاقية والسياسية والدينية.^(١) وتعد نصوص قوانين الرقابة على المصنفات الفنية فى مصر، ومنها الأفلام نصوصاً غامضةً تحمل معانى عامة غير محددة، تمنح الرقيب سلطة الحذف والتعديل فى النص السينمائى وفقاً للوضع الاجتماعى والأيدىولوجى الحاكم، والفكر المسيطر على رأى العام مستنداً على النص العام المطلق الوارد فى القانون وهو "المحافظة على الأمن والنظام وحماية الآداب ومصالح الدولة العليا".^(٢)

نبذة تاريخية:

تمتد جذور الرقابة على الأفلام إلى عام ١٩١٤م عندما عرفت مصر لأول مرة الرقابة، وذلك بصدر لائحة المطبوعات والأفلام، وظلت وزارة الداخلية منوطة بهذه المهمة حتى عام ١٩٣٨م عندما أنشئت وزارة الشؤون الاجتماعية، وانضمت الرقابة على الأفلام إليها. إلا أنها سرعان ما عادت إلى وزارة الداخلية مرة أخرى لاعتبارات سياسية وحربية مع بداية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩م.^(٣)

استمر العمل بلائحة عام ١٩١٤، خلال فترة الأربعينيات والخمسينيات حتى صدر القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥م والقوانين المكملة له، واللوائح التنفيذية الشارحة لكيفية التطبيق، والقرارات الوزارية التى تنظم تنفيذ هذا القانون، واستحدثت شعب أخرى تمثلت فى إدارة الرقابة على السيناريو، وإدارة الرقابة على الأغاني، وإدارة الرقابة على المسرحيات، وأصبحت الرقابة فى معناها العام هى: وسيلة وقائية مقصود بها حماية الآداب العامة، والنظام العام، ومصالح الدولة العليا، والأمن العام.^(٤)

(١) فيزر، جون. بول ستيرجز. مصدر سابق. ص ٧٦١

(٢) حسن عطية. السينما فى مرآة الوعى. - القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣. ص ٥٠

(٣) اعتدال ممتاز. مذكرات رقيب سينما. - القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥. ص ٣١

(٤) المصدر نفسه. ص ٣٨

واستمر العمل بهذا القانون خلال السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات حتى صدر القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢م. بتعديل بعض نصوص القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥م، الذى تضمن تعديل نصوص المواد ١، ٢، ٤، ٨ (البندان ثالثاً ورابعاً)، ١١، ١٢، ١٥، ١٦، ١٩، وإلغاء المادتين ٣، ١٨، وإضافة مادتين جديدتين برقمى ٨ مكرر و ١٨ مكرر، وهذا القانون بتعديلاته هو الذى تطبقه الرقابة على المصنفات الفنية حتى اليوم. وقد سبق مناقشة العلاقة بين الرقابة والأفلام الممنوعة من العرض فى الجزئية ٢/١١/١ من الفصل الأول.

وسيتّم فى الجزئية التالية مناقشة قوانين الرقابة على المصنفات الفنية وتأثيرها على الأفلام التى صنعت فى مصر، والتأثير الذى تركته على الأفلام منذ البداية وحتى اليوم مع التركيز على الرقابة وعلاقتها بحرية المعلومات، والرقابة وعلاقتها بالأفلام الممنوعة من العرض ومبررات مثل هذه القرارات.

قوانين الرقابة على الأفلام فى مصر:

قدم محمود على فى كتابه "السينما والرقابة فى مصر (١٨٩٦ - ١٩٥٢)" العلاقة بين الرقابة والأفلام السينمائية حتى عام ١٩٥٢، وقد أشرت إلى بعض هذه الأفلام فى الجزئية ٢/١١/١ الخاصة بالأفلام الممنوعة من العرض رقابياً.

وما يهم موضوع هذا البحث هو العلاقة بين الرقابة بقوانينها وقراراتها والأفلام بموضوعاتها ومعلوماتها للارتباط الشديد بينهما، وهو موضوع هذه الجزئية خاصة بعد عام ١٩٥٢ وحتى الآن. وقد وضحت المذكرة الإيضاحية للقانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ المبادئ التى يقوم عليها هذا القانون والتى تطبق حتى الآن على الرغم من إلغاء القانون وهى: (١)

(١) المذكرة الإيضاحية للقانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ متاح فى :

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-html>. p. 1-2 ٧

أولاً: تحديد الغرض من الرقابة بحماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن والنظام العام ومصالح الدولة العليا.

ثانياً: عدم تدخل الرقيب في مرحلة إعداد المصنف إلا في الحالات التي يتكلف فيها هذا الإعداد مصاريف باهظة قد تضيق على طالب الترخيص إذا ما رفضت الرقابة إخراجَه إلى الجمهور.

ثالثاً: حلول بعض التراخيص محل البعض الآخر في الحالات التي يتفق فيها ذلك مع الأغراض المقصودة من هذا القانون.

رابعاً: تحديد مدة للفصل في طلبات منح الترخيص، أو تجديده وتحديد مدة أخرى لاعتبار الترخيص ممنوحاً أو مجدداً إذا لم تعترض فيها الرقابة على ذلك.

خامساً: تحديد مدة لسريان الترخيص بحيث يكفل للرقابة الاتصال في مدة معقولة بالمصنفات المرخص بها.

سادساً: جواز سحب التراخيص إذا طرأت ظروف جديدة تستدعي ذلك.

سابعاً: جواز التظلم من قرارات الرقابة أمام لجنة استئنافية.

ثامناً: وضع مواعيد قصيرة للفصل في الدعاوى والمعارضات الناشئة عن تطبيق هذا القانون ووضع عقوبات مشددة لمن يخالف أحكامه.

صدر القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ بشأن الرقابة على المصنفات الفنية في ٣١ أغسطس سنة ١٩٥٥م مستنداً على هذه المبادئ، وتضمن ٢٢ مادة، وصدرت لائحة التنفيذية بموجب القرار الوزاري رقم ١٦٣ لسنة ١٩٥٥ بتاريخ ١٩٥٥/١٠/٣٠.

كما صدر القرار الوزاري رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية.

تم تعديل القانون ٤٣٠ بصدور القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢م الذي عدل نصوص تسع مواد، وأضاف مادتين، وألغى مادتين، وحدد قرار رئيس مجلس الوزراء رقم ١٦٢ لسنة ١٩٩٣ اللائحة التنفيذية التي تنظم عمل الرقابة على المصنفات السمعية والسمعية البصرية. وهي اللائحة المعمول بها حتى الآن.

حكمت القوانين والقرارات السابقة العلاقة بين الرقابة والأفلام، وسيتم التركيز عليها لأهميتها وتأثيرها المباشر على الأفلام السينمائية، والحقيقة التي لا ينكرها أحد عندما يقرأ هذه القوانين والقرارات هي أن الحفاظ على قيم المجتمع الأخلاقية والدينية والقومية هي الشغل الشاغل لمن يقومون بتطبيق هذه القوانين والقرارات، ولكن ماذا يقول الواقع في ضوء هذه القوانين؟

نص القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ في مادته الأولى على أنه "تخضع للرقابة المصنفات السمعية والسمعية البصرية، سواء كان أداؤها مباشراً، أو كانت مثبتة، أو مسجلة على أشرطة، أو أسطوانات، أو أى وسيلة من وسائل التقنية الأخرى، وذلك بقصد حماية النظام العام والآداب ومصالح الدولة العليا"^(١)

كما نص القرار الوزاري رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ في مادته الأولى على أن "هدف الرقابة على المصنفات الفنية هو الارتقاء بمستواها الفني، وأن تكون عاملاً في تأكيد قيم المجتمع الدينية والروحية والخلقية، وفي تنمية الثقافة العامة، وإطلاق الطاقات الخلاقة للإبداع الفني، كما تهدف إلى المحافظة على الآداب العامة والنظام العام وحماية النشء من الانحراف".

ووضع القرار الوزاري عدداً من المحاذير الأساسية المهمة التي يجب أن تراعيها الرقابة قبل الترخيص بعرض أو إنتاج أى مصنف فني من المصنفات المشار إليها، وإذا تضمن المصنف الفني أيًا منها لا يتم الترخيص له، هذه المحاذير الأساسية المهمة هي:^(٢)

(١) الدعوات الإلحادية والتعريض بالأديان السماوية والعقائد الدينية وتحبيذ أعمال الشعوذة.

(١) القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ متاح في :

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-10.html>. p 5

(٢) القرار الوزاري رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ متاح في :

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-23.html>. 7/9/2007. p 2-5

(٢) إظهار صورة الرسول صلى الله عليه وسلم صراحة أو رمزاً، أو صور أحد من الخلفاء الراشدين، وأهل البيت والعشرة المبشرين بالجنة أو سماع أصواتهم، وكذلك إظهار صورة السيد المسيح أو صور الأنبياء عموماً، على أن يراعى الرجوع فى كل ذلك إلى الجهات الدينية المختصة.

(٣) أداء الآيات القرآنية والأحاديث النبوية وجميع ما تتضمنه الكتب السماوية أداءً غير سليم، أو عدم مراعاة أصول التلاوة، أو عدم مراعاة تقديم الشعائر الدينية على وجهها الصحيح.

(٤) عرض مراسم الجنائز أو دفن الموتى بما يتعارض مع جلال الموت.

(٥) تبرير أعمال الرذيلة على نحو يؤدى إلى العطف على مرتكبها أو باتخاذها وسيلة لخدمة غايات نبيلة.

(٦) تصوير الرذيلة أو عرضها على نحو يشجع على محاكاة فاعليها أو تغليب عنصر الرذيلة فى سياق الأحداث اكتفاءً بالعقاب الذى يناله فى النهاية مرتكب الرذيلة إذا كان الأثر العام الذى ينشأ عنه يوحى بتحريض على الرذيلة.

(٧) إظهار الجسم البشرى عارياً على نحو يتعارض مع المألوف وتقاليده المجتمع، وعدم مراعاة ألا تكشف الملابس التى يرتديها الممثلون عن تفاصيل جسمانية تؤدى إلى إحراج المشاهدين، أو تتنافى مع المألوف فى المجتمع، أو إبراز الزوايا التى تفصل أعضاء الجسم أو تؤكد شكل فاضح.

(٨) المشاهد الجسمانية المثيرة أو مشاهدة الشذوذ الجنسى والحركات المادية والعبارات التى توحى بما تقدم.

(٩) المناظر الخلية ومشاهد الرقص بطريقة تؤدي إلى الإثارة أو الخروج عن اللياقة والحشمة في حركات الراقصين والراقصات، والممثلين والممثلات.

(١٠) عرض السكر وتعاطي الخمر والمخدرات على أنه شيء مألوف أو مستحسن، وعرض ألعاب القمار واليانصيب بطريقة تشجع على أن تكون مصدراً للرزق.

(١١) استخدام عبارات أو إشارات أو معاني بذينة، أو تعبير عن الذوق العام، أو تتسم بالسوقية وعدم مراعاة الحشمة والذوق عند استخدام الألفاظ المقترنة افتراضاً وثيقاً بالحياة الجنسية أو الخطيئة الجنسية.

(١٢) عدم مراعاة قدسية الزواج والقيم المثالية للعائلة، أو عرض مشاهد تتنافى مع الاحترام الواجب للوالدين ما لم يقصد بها الموعظة الحسنة.

(١٣) عرض الجريمة بطريقة تثير العطف، أو تغري بالتقليد، أو تضيف هالة من البطولة على المجرم، أو تهون من ارتكاب الفعل الإجرامي والتقليل من خطورته على المجتمع بحيث يوحى بالمحاكاة.

(١٤) عرض جرائم الانتقام والأخذ بالثأر بطريقة تدعو إلى تبريرها.

(١٥) عرض مناظر القتل أو الضرب أو التعذيب أو القسوة عموماً بطريقة وحشية مفصلة، واستخدام الرعب لمجرد الرعب، وإخافة الجمهور أو بما يمكن أن يصدم المشاهد.

(١٦) عرض الانتحار بوصفه حلاً معقولاً لمشاكل الإنسانية.

(١٧) عرض الحقائق التاريخية وخاصة ما يتعلق منها بالشخصيات الوطنية بطريقة مزيفة أو مشوهة.

(١٨) التعريض بدولة أجنبية أو بشعب تربطه علاقات صداقة بجمهورية مصر العربية وبالشعب المصري، ما لم يكن ذلك ضروريًا لتقديم تحليل تاريخي يقتضيه سياق الموضوع.

(١٩) عدم عرض أى موضوعات تمثل جنسًا بشريًا أو شعبًا معينًا على نحو يعرضه للهزاء والسخرية، إلا إذا كان ذلك ضروريًا لإحداث انطباع إيجابى لغاية محددة، مثل مناهضة التفرة العنصرية.

(٢٠) عرض المشكلات الاجتماعية بطريقة تدعو إلى إشاعة اليأس والقنوط، وإثارة الخواطر، أو خلق ثغرات طبقية أو طائفية، أو الإخلال بالوحدة الوطنية.

إذا افترضنا أن الرقابة سوف تلتزم بالقانون والقرارات المكملة له، وكانت كل الأفلام السينمائية المصرية ممنوعة من العرض، ويوضح ذلك مناقشة المحاذير الأساسية المهمة السابقة وتطبيقها على الأفلام المصرية وسيتم مناقشتها خلال المحاور التالية:

أولاً: الأفلام والمسائل الدينية:

جاءت النصوص المرتبطة بالدين فى النقاط الأربع الأولى، وعند مراجعة الأفلام نجد أن الأفلام الدينية لا تتجاوز اثنى عشر فيلمًا وهو رقم ضئيل جدًا قياسًا بالإجمالى العام للأفلام، وجاءت معالجاتها للموضوعات الدينية سطحية فى معظمها، فصورة المتدين فى الأفلام واحدة تقريبًا وإن كان فيها بعض التطوير، إلا أنه دائمًا ساذج وعنيف وشهوانى ومتطرف.

كما سخرت الأفلام من بعض الرموز الدينية مثل المشايخ والمأذونين، ومن بداية التسعينيات ركزت الأفلام على الجماعات الإسلامية وأظهرتها كجماعات إرهابية عنيفة فى أفلام كانت المعالجة فيها خالية من الموضوعية فى السرد، فعندما تتعرض الأفلام المصرية لقضية الإرهاب مثلاً، فإنها تتناولها بنوع من السطحية والغموض فى جانب منها، وبنوع من التحريف فى جانب آخر، دون

توضيح الهوية الحقيقية للمجموعة الإرهابية التي يقدمها الفيلم، وكذلك القضية التي يتبنونها، كما لا توضح أسباب هجوم هؤلاء الإرهابيين على بعض الشخصيات العامة كالوزراء، وعلى بعض المصالح الحيوية مثل سفارات الدول الأجنبية، بل يصل التزييف إلى حد إغفال أن العمليات الإرهابية التي وجهت إلى المصريين وغير المصريين على الأرض المصرية، قامت بها تنظيمات دينية سرية الطابع، وبالتالي ساعدت على إصاق تهمة الإرهاب بالإسلام حتى خلال عناوين الأفلام.

أما الأفلام التي تعرضت للموضوعات الدينية في أجزاء منها فقد أساءت إلى الدين الإسلامي أكثر مما خدمته بل إن الشخص الملتزم دينياً في الفيلم يكون موضوعاً للسخرية من أصدقائه ودائماً متجهماً الوجه عبوس مبال إلى التشدد في أمور حياته وعلاقته بالآخرين، وهي هنا لا تختلف عن الأفلام الأجنبية، ولم ترد على إظهار الأفلام الغربية للمسلم كإرهابي ولم نشاهد فيلماً واحداً يدافع عن الإسلام ومبادئه ويناقش موقفه من القضايا المعاصرة بموضوعية وذلك لسطحية الثقافة الدينية للقائمين على صناعة الأفلام وإدراكهم لأهمية هذه الموضوعات وتأثيرها.

والأمثلة كثيرة منها فيلم "الإرهاب" وفيلم "الإرهابي" وفيلم "الناجون من النار"، أما تحبيذ أعمال الشعوذة والسحر والزار والتمائم فهي سمة من سمات الأفلام المصرية، وتأتي كحل للمشكلة التي تعاني منها شخصية الفيلم بعد أن تستنفد كل الطرق العلمية، ولعل فيلم "الإنس والجن" يعد مثلاً صارخاً على ذلك، فالحل دائماً عند الدجالين والمشعوذين، ومشاهد زيارة القبور والأضرحة والأولياء وطلب المساعدة نظير بعض القرابين والنذور مألوفه في الأفلام المصرية بدلاً من اللجوء إلى الله؛ بل إن الجملة الاعتراضية "ليه يارب" هي أول ما تنطق به الشخصية عند التعرض لمصيبة أو صدمة بدلاً من أن تقول "إنا لله وإنا إليه راجعون".

ثانياً: الأفلام والتعريض بالجسم البشري:

جاءت النصوص المرتبطة بالتعريض بالجسم البشري في النقاط من ٥ - ٩ من خلال أعمال الرنيلة والرقص والعري، وهذه الموضوعات تحديداً في الأفلام

المصرية تمنع معظم الأفلام من العرض، بل إن أول هجوم على الأفلام كان بسبب قبة في فيلم "قبة في الصحراء" / ١٩٢٨، ومن يشاهد أى فيلم من أى فترة زمنية سوف يجد أن البطل دائما ما يذهب إلى ملهى أو خمار أو كباره للتغلب على ما يعانيه من مشاكل، ولابد من راقصة فى هذه الأماكن للترويح عن النفس ويكون الحل دائما عندها.

كما أن هذه الأعمال دائما مبررة فالراقصة سلكت هذا الاتجاه لتتغلب على الفقر، وتعالج أمها المريضة، وتتولى رعاية إخوتها وتطعمهم، فالدفاع عن الرقصات وفتيات الليل وتصويرهم على أنهم مظلومون ومساكين واضطرتهم الظروف إلى فعل ذلك، وأنهم فى حقيقة الأمر شرفاء جدا على عكس ما يظنه الناس أمر مألوف فى الأفلام المصرية، ولامانع من إضافة الدور الوطنى ومكافحة الاستعمار [الغايات النبيلة] والإيقاع بالجواسيس إلى الرقصات والغوانى دون غيرهم من فئات الشعب لمزيد من التعاطف وكسب حب الجماهير.

والحقيقة أن نصوص هذه المحاذير الأساسية المهمة تأتى غامضة وغير محددة فمثلاً "إظهار الجسم البشرى عارياً على نحو يتعارض مع المألوف وتقاليده المجتمع" نتساءل: ما هو مفهوم العرى الذى تلتزم به الأفلام المصرية؟ وما المألوف بالضبط؟ وعادات أى مجتمع فى مصر الريفى أم الحضرى أم البدوى وما هى هذه العادات بالضبط؟ وجميعنا نشاهد الأفلام وتختلف عاداتنا وتقاليدها، وهل المعيار هو العادات والتقاليد أم التوافق التام مع الشريعة الإسلامية والقيم والعادات الإسلامية التى تغلب على المجتمع المصرى؟ وهل أزياء الرقصات فى الأفلام لا تتعارض مع المألوف وتقاليده المجتمع؟ والنص يوحى بأن الرقص مثلاً أمر طبيعى فى المجتمع باعتباره يظهر الجسم البشرى. أما الرذيلة فالحمل السفاح لأى شخصية نسائية فى الفيلم أمر طبيعى، وسمة فى الفيلم المصرى، وإذا حصرنا الأفلام التى تتضمن هذا الموضوع لمتلت غالبية الأفلام على اعتبار أن موضوعات الحب والعلاقة بين الرجل والمرأة تمثل المحور الأكثر شيوعاً فى موضوعات الأفلام المصرية بل إن كلمات (الحب، المرأة، الرجل) ومرادفاتها المختلفة جاءت صريحة فى عناوين أكثر من مئتين فيلم.

كما أظهرت الأفلام من يمارسون الرذيلة في الأفلام على أنهم نماذج نبيلة وشريفة أكثر من النماذج السوية الأخرى في الفيلم، بل وتمتحن النموذج المشرف في المجتمع وتستهزئ به مثل أساتذة الجامعة، والمدرسين، والأطباء وتظهرهم طلاب رضا الراقصة وكأنها غاية بالنسبة لهم.^(١)

وقد خلصت دراسة بعنوان "الشخصيات في الأفلام السينمائية المصرية ومدى مراعاتها لأخلاقيات المجتمع" أجريت على الأفلام السينمائية التي عرضت عامي ٢٠٠٠ و ٢٠٠١ الى أن أهداف الحب والجنس تأتي في المرتبة الأولى من بين الأهداف التي تسعى الشخصيات الى تحقيقها بنسبة ٤٩،٦ % كما أن الشخصيات التي لا تلتزم دائما بقيم وأخلاقيات المجتمع جاءت في المرتبة الأولى بنسبة ٤٣،٧ %.^(٢)

والحقيقة أننا لو طبقنا معايير هذه الدراسة على مضمون الأفلام السينمائية على مدى تاريخها لزادت النسب التي خلصت إليها هذه الدراسة بشكل لافت.

ثالثاً: الأفلام وتعاطي الخمر والمخدرات:

جاء النص المرتبط بالخمور والسكر والمخدرات في النقطة رقم (١٠)، وتعاطي الخمر من الكبائر في الإسلام والأفلام المصرية تصنع لتقدم للمصريين وهم في غالبيتهم مسلمين، إذا معالجة تعاطي الخمر يجب أن تكون بطريقة تتناسب مع مبادئ الشريعة الإسلامية وأحكامها، لكن بتطبيق النص على الأفلام المصرية تبين أن تعاطي الخمر يعد مظهراً احتفالياً في الزواج والحفلات ولقاءات الأصدقاء ومتنفس للتغلب على الضيق والمشكلات والمعاناة النفسية بعد الصدمات بدلاً من اللجوء إلى الله.

(١) خالد بهجت. البغاء على شاشة السينما المصرية . - القاهرة : أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦. ص ٣٥٢

(٢) عبد الرحيم أحمد سليمان درويش. الشخصيات في الأفلام السينمائية المصرية ومدى مراعاتها لأخلاقيات المجتمع: دراسة في تحليل المضمون. مجلة كلية الإعلام، الجزء الثاني (مايو ٢٠٠٣).

بل إن ديكورات المنازل المصرية فى الأفلام سواء الشقق أو الفيلات والقصور لا تخلو من مكان حفظ الخمور "البار"، وهى مأخوذة من الأفلام الأجنبية دون الانتباه إلى أن الفيلم يقدم إلى جمهور مسلم فى غالبيته، وهذه الظاهرة من آفات الاقتباس غير المسئول الذى نقل إلى السينما المصرية تفاصيل الفيلم الغربى كما هى دون مراعاة للفوارق والاختلافات بين المجتمع الغربى العلمانى والمجتمع العربى المسلم، ومشاهد السكر وتعاطى الخمور لا تعد ولا تحصى فى الأفلام المصرية.

أما المخدرات فقد مثلت موجة فى أفلام الثمانينيات وكانت عاملاً مهماً فى انتشار الإدمان من خلال عرضها لتفاصيل عملية تعاطى المخدرات ولا يأتى العقاب إلا فى مشهد النهاية.

كما أن البطل فى الأفلام الحديثة من سلوكياته الطبيعية تعاطى البانجو والمخدرات مع الأصدقاء حتى وإن كان عبقرياً يحاول إنقاذ البلد من الأعداء باختراع سلاح لردع الأعداء كما فى "ليلة سقوط بغداد".

رابعاً: الأفلام والذوق العام والقيم العائلية:

ركزت المواد ١١، و١٢، و٢٠، على الموضوعات المرتبطة بالذوق العام، والقيم المثالية للعائلة وقدسية الزواج، والمشكلات الاجتماعية وطريقة معالجتها، والحقيقة أن الأفلام ساعدت فى إفساد الذوق العام أكثر مما ساعدت فى الرقى به، أو تهذيبه وإضافة الجديد إليه والأفلام مليئة بالعبارات السوقية، والتلميحات الجنسية، وعبارات السب والقذف التى تتردد على لسان الممثلين والممثلات، وانتشرت هذه العبارات بين فئات كثيرة من الجمهور خصوصاً الشباب الذى يحاكي كل ما يقوم به الممثلون والممثلات فى الأفلام التى يشاهدونها.

أما المشكلات الاجتماعية التى تعرضت لها بعض الأفلام فجاءت المعالجات فى معظمها على هيئة مناقشة أو طرح للمشكلة دون حلها فى أحيان كثيرة، أو حلها بطرق ليس لها علاقة بالواقع، وهو ما يؤكد فشل الأفلام فى عكس مشكلات المجتمع، وطرحها بشكل صادق وواقعى، وهو ما لم نشاهده فى أفلام كثيرة باستثناء أفلام مخرجين مثل صلاح أبو سيف وعاطف الطيب.

كما أن العلاقة بين الرجل والمرأة وهى محور موضوعات الأفلام المصرية ولا يكاد يخلو فيلم من قصة حب حتى ما يسمى بالأفلام الدينية والتاريخية، فقد صورتها الأفلام بشكل أساء إلى العلاقات الإنسانية فعلاقات الحب دائماً ما تتم سرّاً بعيداً عن علم الأهل، وتكذب البنت على أهلها للقاء حبيبها والأب الذى يمنع بنائه من هذا السلوك قاسٍ ومتحجر ورجعى ومتخلف ومن زمن آخر، ومن ثم فإن هروب الفتاة للقاء حبيبها أمر طبيعى تصفق له الجماهير والأمثلة على ذلك كثيرة جداً على مدى تاريخ الأفلام المصرية.

خامساً: الأفلام والجريمة والقتل:

اهتمت المواد من ١٣: ١٦ بالجريمة والقتل والانتحار، وكيفية عرضها ومعالجتها فى الأفلام بطريقة تثير العطف والتقليد أو تثير الرعب فى المتلقى، وهذه أمور نسبية تختلف من شخص إلى آخر، لكن السمة العامة فى الأفلام المصرية هى عرض موضوعات الجريمة والقتل بالتفصيل على مدى ساعتين، مما قد يثير تعاطف المتلقى مع المجرم الشهم الظريف المحب الذى يتحلى بالخصال الحميدة وصاحب المبادئ مع كونه مجرمًا رغم أنفه وضحية للظروف القاسية، ويأتى القصاص منه فى مشهد النهاية الذى لا يستغرق عرضه ثوان قليلة وبالتالي يثير سخط المتلقى الذى يكون قد تأثر بصورة هذا البطل [المجرم] وتعاطف معه ولا يريد له هذه النهاية.

سادساً: الأفلام والحقائق التاريخية:

اهتمت المادة ١٧ بعرض الحقائق التاريخية والشخصيات التاريخية وهى من الموضوعات المهمة التى تتطلب ثقافة واسعة واطلاعاً من كاتب النص السينمائى، حتى لا يتم تشويه التاريخ أو عرضه بما يخالف الحقيقة.

ويحدث هذا فى الأفلام المصرية، ففى فيلم الناصر صلاح الدين/ ١٩٦٣ لم يكن لقصة الحب التى جمعت عيسى العوام أحد قادة صلاح الدين ولويسا قائدة الهوسبتاليين فى جيش ريتشارد قلب الأسد أى وجود، أو ذكر فى كتب التاريخ وعندما سئل المخرج عن ذلك قال إنه أراد أن يخفف حدة الملل فى الفيلم، وهو عذر أقبح من نذير لأن الحدث التاريخى والشخصية التاريخية لا يمكن التدخل فيها.

بتغيير أو إضافة أحداث لم تحدث وهذا ما يعد تشويهاً للحدث والشخصية، كما أن صلاح الدين لم يكن عربياً ليقول إن القدس عربية وأنه يسعى لمجد العرب وإنما كردياً يسعى لمجد الإسلام.

أما الأفلام التى تناولت السيرة النبوية العطرة فتم تحريفها وإدخال شخصيات وهمية لم ترد فى كل كتب السيرة، كما أن العربى أشعث أغبر رث الثياب خشن الطبع بوهيمى السلوك فى هذه الأفلام وهذا مخالف للواقع؛ فإن كان كذلك فمن أين جاء الشعر والأدب الجاهلى، ومكانة مكة وقريش بين القبائل قبل الإسلام.

سابعاً: الأفلام والعلاقات الدولية:

اهتمت نصوص المادتين ١٨ و ١٩ بالعلاقات الدولية بين مصر والدول والشعوب الأخرى، والتأكيد على عدم السخرية والهزاء بهم، ومثل هذه الموضوعات قليلة فى الأفلام المصرية وما يذكر منها يأتى فى إطار كوميدي مسطح، والفيلم المصرى سخر من الشعب المصرى وأساء إليه أكثر بكثير من إساءته للشعوب الأخرى وهذا يكفى.

المؤسسات المسئولة وآليات التنفيذ:

المؤسسات الرقابية المسئولة عن الأفلام:

تاريخ الرقابة على الأفلام تاريخ قديم نشأ مع الأفلام، واتخذت العلاقة بين الرقابة والأفلام أشكالاً عديدة، ومرت بمراحل كثيرة تم الإشارة إليها سابقاً، ولكن بعد كل هذه السنوات استقرت الرقابة على الأفلام فى جهة واحدة ترتبط بشكل بروتوكولى بجهتين لهما دور بارز فى الرقابة على الأفلام، واستقرت تبعيتها فى وزارة الثقافة بعد طول تأرجح بين وزارة الداخلية وتغيير المسميات ما بين الشؤون الاجتماعية والإرشاد القومى والإعلام.

أما الجهة الرئيسية فى الرقابة على الأفلام فهى الرقابة على المصنفات الفنية، التى يبدأ مشروع الفيلم منها قبل الشروع فى أية إجراءات إنتاجية، وفى حالة مساس موضوع الفيلم بالدين تلجأ الرقابة إلى الأزهر الشريف وتحديدًا مجمع

البحوث الإسلامية لإبداء الرأي فيما يمس الدين من موضوعات في الفيلم وهو ما زال في شكل سيناريو ورقى، أما إذا كان موضوع الفيلم يرتبط بالأمن القومى سواء الداخلى أو الخارجى أو له علاقة بالمؤسسة العسكرية، فإن الرقابة تلجأ إلى الجهة الأمنية ذات الشأن المباشر بالموضوع سواء أكانت وزارة الداخلية أو وزارة الدفاع أو وزارة الخارجية لإبداء الرأي بالموافقة أو الرفض أو التعديل على الموضوع المطروح فى سيناريو الفيلم. إذا الرقابة تلتزم بمبادئها التى أنشئت من أجل الدفاع عنها وهى: المحافظة على الأمن والنظام وحماية الآداب ومصالح الدولة العليا.

ويتضح أن ما يخص المصنفات الفنية يكاد ينحصر فى حماية الآداب العامة، وهو ما سبق أن تم مناقشته فى إطار القوانين المنظمة لذلك، أما الأمن والنظام ومصالح الدولة العليا فهى أمور تخرج عن نطاق مسئوليتها لأنها لا تتدخل فيما تبديه الجهات المسئولة عن هذه الموضوعات الحساسة من ملاحظات أو تحفظات على موضوع الفيلم بالسلب أو بالإيجاب.

آليات تنفيذ القوانين الرقابية للأفلام:

إذا ما كنت منتجاً سينمائياً تمتلك سيناريو لفيلم وترغب فى الحصول على موافقة الرقابة لى تنفذ مشروع هذا الفيلم، فما هى الخطوات أو الإجراءات التى تتخذها للحصول على موافقة الرقابة على مشروع فيلمك لى تستطيع تنفيذه؟

ترتبط هذه الإجراءات بآليات تنفيذ القوانين الرقابية التى تحددها اللوائح التنفيذية لهذه القوانين والتى تصدر دائماً بقرارات وزارية من وزير الثقافة، ويمر الفيلم بمرحلتين رئيسيتين فى الرقابة حتى يعرض على الجمهور نعرض لهما فيما يلى:

المرحلة الأولى: ما قبل التصوير (السيناريو الورقى).

(١) يتقدم مالك السيناريو بطلب للرقابة للموافقة على تصوير سيناريو الفيلم المقدم الى الرقابة مرفقاً به ثلاث نسخ مصورة من السيناريو.

(٢) يتم تكليف لجنة من الرقباء المختصين بالأفلام المصرية بقراءة السيناريو وكتابة تقرير فنى يتضمن الملاحظات العامة والتعديلات المطلوبة على المشاهد والجمل الحوارية سواء بالحذف أو التعديل.

(٣) فى حالة مساس السيناريو بأى من موضوعات الدين أو الأمن القومى يتم عرض السيناريو على الجهات المختصة لإبداء الرأى بالموافقة من عدمه.

(٤) بعد الموافقة على تقرير الرقباء من مدير الرقابة على المصنفات الفنية والجهات المختصة الأخرى، يتم إخطار مالك السيناريو برأى الرقابة وطلب إجراء التعديلات المطلوبة.

(٥) فى حالة التزام مالك السيناريو بتنفيذ رأى الرقابة يتم منحه ترخيص بالموافقة على تصوير الفيلم صالح للاستخدام لمدة عام واحد فقط قابل للتجديد.

المرحلة الثانية: ما بعد التصوير (نسخة العرض).

(١) بعد الانتهاء من تصوير الفيلم وإعداد النسخة النهائية للعرض يتقدم مالك الفيلم أو منتجه مرة أخرى بطلب الترخيص بعرض الفيلم وموافقة الرقابة عليه.

(٢) يتم تشكيل لجنة لمشاهدة الفيلم ومطابقته مع السيناريو الذى سبق الموافقة عليه، ويحق للرقبىب حذف ما يراه مخالفاً لنصوص القانون المعمول به أو تحويل العمل لجهات أخرى لإبداء الرأى فى الموضوعات التى تخصها مثل الأزهر فى الموضوعات الدينية، وجهات الأمن فى الموضوعات الأمنية والسياسية.... وهكذا.

(٣) تقوم اللجنة بكتابة تقريرها الفنى الذى يتضمن الملاحظات العامة على الفيلم، ومدى التزام المنتج بتنفيذ تعليمات الرقابة السابقة، وفى حالة تجاوز المنتج لهذه التعليمات أو التحايل عليها يتم طلب إجراء تعديلات على نسخة الفيلم بحذف المشاهد أو الجمل الحوارية المضافة إلى الفيلم وعرضه مرة أخرى على الرقابة.

٤) بعد أن تطمئن الرقابة إلى مطابقة نسخة الفيلم المصورة مع نسخته الورقية، يتم توجيه المنتج إلى جهة الإبداع لإيداع نسخة مطابقة للمواصفات الفنية بمقاس ٣٥ مم موجبة من الفيلم فيها وتقديم ما يفيد بإيداع الفيلم في الجهة المختصة إلى الرقابة.

٥) يتم منح المنتج ترخيصًا بالعرض صالحًا للاستخدام لمدة خمس سنوات قابلة للتجديد.

قضايا الرقابة على الأفلام:

● حرية الإبداع:

عندما تثار قضية ما بين الرقابة وأية منتج ثقافي سواء فيلم أو كتاب... إلخ، يكون الاتهام الواضح للرقابة أنها تقيد حرية الإبداع وتتعالى الأصوات مطالبة بضرورة إلغاء الرقابة، والحقيقة أن الرقابة تكون مقيدة للإبداع في مجتمع منضبط أخلاقياً يستطيع أن يتصدى لأي خرق لأخلاقياته وقيمه الثابتة، ولكننا في المجتمع المصري الذي يعاني من انفلات أخلاقي على جميع المستويات العامة والخاصة، سوف تكون حرية الإبداع السينمائي التي تقف الرقابة حجر عثرة في طريقه كارثية، لأن الواقع في وجود الرقابة يمثل كارثة في حد ذاته فكيف سيكون الوضع إذا لم يكن هناك رقيب سوى ضمير الفنان غير الموجود أصلاً، لذلك فإن حرية الإبداع يمكن تقنينها وإفساح المجال للجيد والمفيد منها من خلال التشريعات التي تنظم ذلك خصوصاً في مجال الفن السينمائي.

● تطبيق القانون:

تعاني الرقابة على المصنفات الفنية من حالة انقصام قانوني في تعاملها مع المنتج السينمائي، فلا هي تطبق القانون ولا حتى روحه ولا هي تؤدي دورها الرقابي المنوطة به من أجل تقويم الإنتاج السينمائي الذي تسمح بعرضه، ويكفي أن تلقى نظرة على ما يعرض من أفلام ونطبق عليها مواد القانون الذي يفترض أن

الرقابة منوطة بتطبيقه، سوف تكون النتيجة أننا نعيش فى غيبوبة رقابية وسينمائية، لذلك فعملية الإنتاج السينمائى تحتاج إلى قانون جديد ولائحة تنفيذية جديدة يتضمنان ميثاق شرف سينمائى يلتزم به السينمائيون عندما يشرعون فى تقديم فيلم سينمائى حتى تتخلص الأفلام من الأمراض المزمنة التى أصابتها.

● سلطة الرقباء:

تعد سلطة الرقيب من القضايا المهمة التى يجب أن يعاد فيها النظر بحيث لا تقتصر على مراجعة النص المكتوب أو مشاهدة الفيلم داخل الرقابة والحكم عليه، وإنما يجب أن تمتد إلى خارج الرقابة وداخل دور العرض لمراقبة ما يعرض من نسخ للفيلم، كما يجب أن يكون رأيه حاسماً بحيث لا يتم الالتفاف حوله وتفريغه من مضمونه.

الخلاصة:

تتلخص نتائج دراسة الإيداع القانونى للأفلام وحقوق الملكية الفكرية والرقابة فى ثلاث نتائج عامة مفادها:

- القصور الواضح فيما يخص الإيداع القانونى للأفلام نتيجة قصور التشريعات المنظمة له والتطبيق للقانون والقرارات الوزارية المنظمة لذلك.
- تحتاج حماية حقوق الملكية الفكرية للتراث الثقافى المصرى إلى مزيد من الاهتمام والوعى من قبل الدولة والمثقفين للحفاظ على هويتنا الخاصة فى ظل عولمة الثقافة.
- مازالت الرقابة على المصنفات الفنية شيئاً والقوانين التى تطبقها شيئاً آخر، لا توجد علاقة مباشرة بينهما، فلا الرقابة تطبق القانون أو حتى تقترب من تطبيقه ولا هى تؤثر إيجاباً فى المستوى الفنى والموضوعى

لما توافق عليه من أفلام، وهو ما أدى إلى هذا الانحلال الفنى فى مستوى ما يقدم من أفلام لا تعرض إلا بعد موافقة الرقابة بالطبع.

- مازالت مجالات موضوعية مثل الإيداع القانونى وحماية حقوق الملكية الفكرية تحتاج الى المزيد من البحوث على مستوى الماجستير والدكتوراة لدراسة واقعها فيما يخص الأفلام فى مصر.

الفصل السادس

**الحفظ والمعالجة الفنية للأفلام
في المكتبات المصرية**

تمهيد:

يعد الحفظ - وهو المحور الثانى للدراسة - من الموضوعات المهمة للأفلام؛ نظراً للطبيعة الخاصة للوسيط الذى يتاح عليه الفيلم، وأقصد الفيلم الخام الذى يتم تصوير الفيلم عليه وطريقة التعامل معه فى الحفظ كخام سالب وكخام موجب بعد التحميض، لذلك يهتم هذا الفصل بموضوع حفظ الأفلام والمعايير التى تطبق فى مصر ومدى ملائمتها، والأماكن التى يتم حفظ الأفلام فيها ومدى تلبيتها لشروط الحفظ المعمول بها، والمعايير الدولية المعمول بها فى حفظ مثل هذه الأنواع من الأفلام، والمكتبات الفيلمية المصرية والأجنبية وكيفية تعاملها مع الأفلام كمصدر من مصادر المعلومات ذات الطبيعة الخاصة، والوقوف على أهم القضايا المرتبطة بالحفظ فى مصر والمتعلقة بالأرشيف القومى للفيلم.

ويرتبط الحفظ بالمعالجة الفنية للأفلام فى المكتبات وهى من الموضوعات المهمة التى تيسر سبل الإفادة من الأفلام، ونقصد بالمعالجة الفنية هنا عمليتى الفهرسة الوصفية للأفلام التى تيسر عملية الوصول إلى الفيلم بأكثر من طريقة باستخدام الفهارس بأنواعها وأشكالها المختلفة.

أما الفهرسة الموضوعية فتيسر سبل الإفادة من الأفلام بتصنيفها وتنظيمها وفق القواعد المعمول بها فى معظم دول العالم من خلال خطة تصنيف ديوى العشرى، كما تساعد عملية وضع رؤوس موضوعات للأفلام فى معرفة المحتوى الموضوعى و/أو الموضوعات التى يعالجها الفيلم، وبالتالي يمكن حصر الأفلام التى تعالج موضوعاً معيناً بسهولة ويسر.

وسيتّم دراسة المعالجة الفنية للأفلام عن طريق هذين الموضوعين فيتم دراسة الفهرسة الوصفية للأفلام بالتركيز على نقطتين هما: البيانات الأساسية للأفلام ومصادرها ومدى توافرها؛ وبطاقة الفهرسة الوصفية وتفصيلاتها.

كما سيتم دراسة تصنيف الأفلام وفق تصنيف ديوى العشرى ومدى ملاءمته للمكتبات المتخصصة فى اقتناء الأفلام، وتصنيف الفنون البصرية والأفلام تحديدًا فى تصنيف مكتبة الكونجرس، ومدى تطبيق ذلك على الأفلام المصرية.

كما سيتم بحث موضوع رؤوس الموضوعات وإمكانية تطبيقها على الأفلام السينمائية فى دراسات التحليل الموضوعى للمحتوى المعرفى للأفلام السينمائية، وهل يمكن عمل ضبط استنادى لعناوين الأفلام أو أسماء الأشخاص المشاركين فيه سواء الفنيين أو الممثلين أم لا؟

الحفظ ومؤسسته:

يعد حفظ نسخ الأفلام الموجبة والسالبة من الموضوعات المهمة؛ نظرًا للطبيعة الخاصة للوسيط المادى الذى يتاح عليه الفيلم، وأقصد الفيلم الخام الذى يتم تصوير الفيلم عليه وطريقة التعامل معه فى الحفظ كخام سالب وكخام موجب بعد التحميض، والذى يتكلف مبالغ مادية كبيرة لكون الأفلام من المواد سريعة التلف إذا لم يتم حفظها جيدًا لتأثرها الشديد بالحرارة والرطوبة لذلك يجب حفظها فى أماكن ثابتة الحرارة حتى تبقى لأطول فترة ممكنة، كما لا يجب ترك الأفلام مدة طويلة داخل العلب بدون فحص لأنها قد تتعرض لتلف نتيجة عدم الاستخدام، لذلك يجب وضع جدول زمنى لصيانتها وفحصها بشكل دورى للتأكد من سلامتها وصلاحياتها حيث تتعرض الأفلام للقطع والتمزق، ويعد الحفاظ عليها من المسائل المهمة للمنتجين أو مالكي نسخ الأفلام حتى يتمكنوا من عمل أى عدد من النسخ لاستغلالها بالشكل التجارى مع الحفاظ على النسخة الأصلية للفيلم.^(١)

وتخضع عملية الحفظ لمجموعة من الضوابط والمعايير التى تتيح إمكانية الحفاظ على نسخ الأفلام لفترات طويلة دون تعرضها للتلف، كما تحتاج إلى توفير أماكن بمواصفات معينة أيضًا وهو ما سيتم مناقشته فى الجزئيات التالية، ومن أهم المعايير والضوابط التى يجب اتباعها عند التعامل مع الأفلام للحفاظ عليها ما يلى.^(٢)

(١) محمد فتحى عبد الهادى، حسن عبد الشافى. مصدر سابق. ص ٩٨-٩٩

(٢) المصدر نفسه. ص ٩٩

• عدم تثبيت الفيلم في جهاز العرض إلا بعد التأكد من صلاحيته حتى لا يتسبب في إتلاف الفيلم.

• عدم استخدام جهاز عرض فيلم صامت لفيلم ناطق.

• عدم ترك الفيلم في جهاز العرض بعد الانتهاء منه، وإنما يجب إعادة لفه على بكرته الأصلية ووضعه في علبته الخاصة فوراً.

• الحذر من لمس سطح الفيلم باليد حتى لا تظهر عليه بصمات الأصابع.

• التأكد من نظافة مجرى الفيلم في جهاز العرض قبل التشغيل حتى لا يلوث سطح الفيلم بالأتربة أو الخدش.

• الحرص على الوضع الصحيح للفيلم بجهاز العرض قبل التشغيل.

• فحص الفيلم على فترات دورية للتأكد من سلامتها وصلاحيتها للاستخدام.

كما يجب الإشارة إلى الارتباط الشديد بين الحفظ كوسيلة للحفاظ على الفيلم والفيلم نفسه كخام مر بمراحل تطور أثرت في تقنيات الحفظ نفسها، فقد كانت الأفلام تصنع باستخدام مادة النترات السليولوزية وهي مادة قابلة للاشتعال، كما أنها بمرور الوقت كانت تعرض نسخة الفيلم الخام للتلف والعيوب الفنية، وقد استخدمت هذه المادة في صناعة الفيلم الخام حتى أوائل الخمسينيات عندما تم تطوير خام جديد تستخدم فيه مادة السترات والخلات السليولوزية وهي مادة غير قابلة للاشتعال وهو ما أحدث طفرة هائلة في صناعة الأفلام.^(١)

وبالتالي تغيرت مواصفات الحفظ لهذه المادة عن المادة السابقة، وقد قامت الدول المتقدمة بنقل نسخ الأفلام القديمة التي أُنتجت قبل عام ١٩٥٠ على نسخ أفلام غير قابلة للاشتعال للحفاظ عليها ومعالجة العيوب التي ظهرت فيها وهي عملية مكلفة مادياً، وعلى المستوى المصري في هذا الشأن فإن الأفلام التي أُنتجت

Kodak Information Center. Storage and Handling of Processed Nitrate Film. (١)

Retrieved 15/12/2006. Website

:<http://kodak.com/us/en/motion/suport/filminde.html>.

قبل الخمسينيات ما زالت كما هي لم يتم نقلها على الشرائط غير القابلة للاحتراق حتى الآن فهي تعاني من آثار الزمن وسوء التخزين على نحو لا مثيل له في أى دولة في العالم سواء في النسخ السالبة أو الموجبة منها.^(١)

الحفظ ومعاييره في مصر:

يرتبط حفظ الأفلام في مصر بموضوعين رئيسيين هما الحفظ المادى للفيلم سواء أكان موجباً أو سالباً، وحفظ البيانات والمعلومات المتاحة عن الفيلم وهى عملية وثيقة الصلة بالحفظ ومكانه.

أما الجزئية الأولى وهى الحفظ المادى للفيلم في مصر ومن واقع التجربة الميدانية للباحث في زيارته الميدانية لأماكن حفظ الأفلام، تبين أن عملية حفظ نسخ الأفلام تتلخص في وجود مكان للحفظ مطابق للمواصفات المعيارية الدولية المعمول بها في التعامل مع نسخ الأفلام، وهذه الأماكن في مصر تنحصر في مخزن شركة مصر للصوت والضوء والسينما، وهى شركة حكومية تمثل امتداداً للمؤسسة المصرية العامة للسينما، وهيئة السينما والمسرح وشركة مصر للتوزيع ودور العرض السينمائي، التى تقبل تخزين نسخ أفلام يملكها أفراد أو شركات خاصة مقابل أجر، ووفق تعاقد قانونى بين الشركة ومالك نسخة الفيلم يتم بموجبه وضع نسخة الفيلم السالبة في مخزن الشركة الذى تم بناؤه وتحديثه خلال التسعينيات وفق المواصفات الدولية للحفظ التى ترتبط بعاملين مهمين رئيسيين هما درجة الحرارة ودرجة الرطوبة، ويعد هذا المخزن الحكومى الوحيد الذى تتوافر فيه المواصفات الدولية.^(٢)

(١) سمير فريد. السينما فى دول الاتحاد الأوروبى: التاريخ والتيارات والأنواع. القاهرة: الاتحاد الأوروبى،

٢٠٠٤. ص ١٦: ١٧

(٢) المقابلة المرجعية. المستوى الفنى.

فقد نصت المعايير التي أقرتها شركة كوداك لصناعة نيجاتيف الأفلام الخام المستخدمة في التصوير السينمائي على ضرورة حفظ النسخ السالبة من الأفلام الأبيض والأسود في درجة حرارة من ١٤ - ١٦ درجة مئوية ونسبة رطوبة لا تتجاوز ٣٠ %، أما نسخ الأفلام الملونة فيجب حفظها في درجة حرارة من ٣ : ٥ درجة مئوية ونسبة رطوبة لا تتجاوز ٣٠ % بأي حال من الأحوال، وقد تم تصميم مخزن حفظ الأفلام في الشركة بحيث يتم تحقيق هذه المواصفات بالإضافة إلى تأمينه ضد الحريق، وتزويده بأجهزة الإنذار المبكر في حالة وجود أي خلل أو عطل في أجهزة التبريد في المخزن.^(١)

أما ما يتعلق بالشق الثاني من الحفظ وهو حفظ البيانات والمعلومات المتاحة عن الفيلم فيتم تسجيل الفيلم في سجلات المخزن بتاريخ وروده إلى المخزن عن طريق تحرير استمارة خاصة بالفيلم لها رقم مسلسل خاص بالمخزن، يتم تسجيل اسم الفيلم ومالكه أو الشركة المنتجة له ونوعه وشركة التوزيع الداخلي والخارجي، ومقاس الفيلم بالميليمتر وسنة الإنتاج وعدد العلب التي يتكون منها الفيلم والبيانات الأخرى، مثل المخرج والقصة والسيناريو والحوار، ومدير التصوير والمونتير والممثلين والأدوار التي يؤديونها في الفيلم، وذلك في الجزء الأول من الاستمارة.

أما الجزء الثاني فهو عبارة عن جدول يتضمن خمسة أعمدة تسجل بيانات الفصول في العمود الأول، ثم حالة الصورة في العمود الثاني، وحالة الصوت في العمود الثالث، وتاريخ فحص الفصول في العمود الرابع، أما العمود الخامس فيتم تدوين أي ملاحظات عن نسخة الفيلم فيها.

وتنتهي استمارة حفظ البيانات بتوقيع المسؤولين المختصين عليها وهم أمين المخزن ولجنة الفحص الفني والمراجع ورئيس القطاع الفني، وتقوم الشركة في الوقت الحالي بتسجيل بيانات الأفلام الموجودة بالمخزن على الحاسب الآلي إلى جانب السجلات العادية من واقع هذه الاستمارة.

· Kodak Information Center. Publication No. H-182 (2005) Safe Handling, (١) Storage, and Destruction of Nitrate - Based Motion Picture Films pages4-5.cited at: 28/2/2005.available at: <http://kodak.com/us/en/motion/suport/filmindex.html>.

مؤسسات حفظ الأفلام فى مصر:

إذا كان مخزن شركة مصر للصوت والضوء والسينما هو المكان الحكومى الذى تتوافر فيه المواصفات المعيارية المعمول بها دوليًا، فإنه ليس المكان الوحيد لحفظ الأفلام فى مصر بالطبع، وما دعى الباحث إلى عرضه فى الجزئية السابقة هو الخصوصية التى يتمتع بها لكونه يتبع مؤسسة حكومية يمكن قياس الحفاظ ومعاييره فى مصر عليها، لتمييزه عن مخزن المركز القومى للسينما فى كونه يحفظ نسخ الأفلام السالبة فقط وليس الموجبة وسيتم العرض له بالتفصيل فى جزئية مكثبات الأفلام السينمائية.

أما مؤسسات الحفاظ التى يتم حفظ الأفلام فيها فى مصر فى الأماكن المخصصة لذلك فهى الأماكن التالية:

(١) المركز القومى للسينما.

يعد هذا المركز هو الجهة الحكومية الوحيدة فى مصر التى يتم حفظ الأفلام المودعة فيها كون المركز يمثل جهة الإيداع القانونى لنسخ الأفلام الموجبة من الأفلام التى تنتج داخل مصر ويلزم إيداع نسخة موجبة منها فى المركز بموجب قانون الإيداع رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٥. وتضم مكتبة المركز ١٠٩٩ فيلمًا حتى نهاية عام ٢٠٠٥.

(٢) شركة روتانا للإنتاج السينمائى.

قامت شركة روتانا للإنتاج السينمائى وهى شركة خاصة بتأجير مخزن خاص بها من مخازن شركة مصر للصوت والضوء والسينما، تم تخصيصه لحفظ نسخ الأفلام التى تنتجها كشركة إنتاج مسجلة فى مصر، والأفلام التى تمتلكها قنوات روتانا للأفلام سواء الموجبة أو السالبة والتى يمتلكها نفس الشخص مالك الشركة، ويضم المخزن حولى ٨٥٠ فيلمًا.^(١)

(١) قام الباحث بزيارة هذا المخزن والاطلاع على محتوياته يوم ٢٠٠٧/٩/٣٠ بمساعدة الأستاذ فاروق حسن زكى. المشرف العام على مخازن الأفلام بشركة مصر للصوت والضوء والسينما.

حيث قامت شركة روتانا بشراء النسخ السالبة لعدد كبير من الأفلام المصرية من منتجها الأصليين الذين لا يضع القانون أى قواعد أو ضوابط تحكم عملية التصرف فى النسخ السالبة من الأفلام، وبالتالي أصبح للمنتج مالك الفيلم حرية التصرف فيه، فقام عدد كبير من المنتجين بسحب نسخ الأفلام التى يملكونها من مخزن شركة مصر للصوت والضوء والسينما وبيعها لشركة روتانا التى أصبحت المالك الجديد الذى يملك حرية التصرف فى نسخ الأفلام التى اشترتها، مع العلم والإحاطة بأن مالك الشركة مستثمر غير مصرى أصبح يحق له حرية التصرف فى النسخ السالبة للأفلام المصرية التى يملكها !!!.

٣) شركة راديو وتليفزيون العرب (ART).

استثمرت شركة راديو وتليفزيون العرب فرصة بيع نسخ الأفلام المصرية التى سادت النصف الثانى من التسعينيات، وقامت بشراء عدد كبير من نسخ الأفلام السالبة من منتجها لتكون تحت تصرفها وتولت حفظها من خلال إقامتها لمخزن حفظ للأفلام خاص بها فى منطقة كفر غطاطى بالهرم بمحافظة الجيزة، وهو مخزن مخصص لحفظ النسخ الخاصة بالشركة من أفلام وبرامج وكافة أنواع المواد الفيلمية التى تصور على أشرطة سينمائية وتمتلك الشركة ما يقرب من ١٢٠٠ نسخة من الأفلام السالبة والموجبة لأفلام مصرية وعربية أيضاً.

المكتبات الأرشيفية فى مصر:

يتم استخدام مصطلحات (مخزن - أرشيف - مركز) للدلالة على معنى وشىء واحد وهو المكان الذى يتم حفظ الأفلام فيه، ففي المركز القومى للسينما توجد لافتة كتب عليها "الأرشيف السينمائى" بالدور الأول ويقصد به مكتبة الأفلام، وهو المكان الذى توجد به نسخ الأفلام المودعة فى المركز فى حين توجد إدارة الأرشيف فى الدور الثالث من نفس المبنى وهى الإدارة التى تقوم بالأعمال الإدارية وآليات التنفيذ المرتبطة بعملية الإيداع القانونى للأفلام، وفى شركة مصر للصوت والضوء والسينما كتب على المكان الذى توجد به نسخ الأفلام "مركز حفظ

نيجاتيف الأفلام السينمائية" والمقصود أيضًا مكتبة الأفلام، وهو مبنى مستقل تم افتتاحه عام ٢٠٠٣ على مساحة ٧٠٠ متر مربع بعد تحديثه ليتوافق مع النظم الدولية المعمول بها في حفظ نيجاتيف نسخ الأفلام السالبة، وفي شركة روتانا استخدم مصطلح "مخزن حفظ الأفلام" للمكتبة الفيلمية التي تملكها الشركة.

ولم يستخدم مصطلح مكتبة في أي مكان زاره الباحث واطلع على محتوياته، ولكن إذا ما نظرنا إلى واقع هذه الأماكن بمفهوم المكتبة وما يتوافر فيها من مواصفاتها يمكن تقييم تجربتين هما بمثابة مكتبات أفلام تتبع النظام المخزني في تعاملها مع النسخ الموجودة فيها على اعتبار أنها نسخ غير قابلة للتداول، هما الأرشيف السينمائي بالمركز القومي للسينما وهو نفسه مكتبة الأفلام التي نصت القرارات الوزارية على إنشائها كنواة للأرشيف القومي للأفلام؛ ومركز حفظ نيجاتيف الأفلام السينمائية بشركة مصر للصوت والضوء والسينما وهو نفسه مكتبة الأفلام أو مخزن حفظ الأفلام، وكلاهما يتبعان جهة حكومية.

أولاً: مكتبة أفلام المركز القومي للسينما [الأرشيف السينمائي].^(١)

• التأسيس:

يرجع تاريخ إنشاء هذه المكتبة إلى منتصف الخمسينيات من القرن العشرين عندما أنشأت مصلحة الفنون "السينماتيك المصري" بمناسبة انعقاد المؤتمر الدولي لأرشيف الفيلم في سبتمبر ١٩٥٦، ثم انتقلت تبعية السينماتيك بعد ذلك إلى مؤسسة دعم السينما، وظل تابعا لها إلى أن تم إنشاء المركز الفني للتعاون السينمائي العربي بموجب القرار الوزاري رقم ١٦٢ لسنة ١٩٦٤ الذي نص على تشكيل السينماتيك المصري وفقا للنظم التي اعتمدها الاتحاد الدولي لأرشيفات الأفلام (International Federation for Archives Films (FIAPF) تمهيدا لانضمام الأرشيف المصري للأفلام إلى عضويته التي لم تتحقق إلا في عام ١٩٧٠.

(١) قام الباحث بزيارة الأرشيف السينمائي ومعاينته على الطبيعة في ١٠/٩/٢٠٠٧ بمساعدة الأستاذة سلوى السيد رضوان. مدير إدارة الأرشيف بالمركز القومي للسينما.

تم تغيير اسم المركز الفنى للتعاون السينمائى إلى المركز الفنى للصور المرئية بموجب القرار الوزارى رقم ٢٤٥ لسنة ١٩٦٨، ويتبع وزارة الثقافة بموجب القرار الوزارى رقم ١٢٩ لسنة ١٩٦٨، على أن يتولى نفس اختصاصات المركز السابق، ومنها تنمية السينماتيك المصرى من خلال ضم محتويات مكتبة الأفلام بمؤسسة دعم السينما إليه، وما يستجد من أفلام مودعة تطبيقاً للقرار الوزارى ٢٤٥ السابق الإشارة إليه الذى ألزم المنتجين بتقديم نسخة موجبة مقاس ٣٥ مم من الفيلم الذى يقدم للرقابة للترخيص بعرضه.

وفى عام ١٩٦٩ أوصت لجنة مشكلة من وكلاء وزارة الثقافة بسرعة إنشاء الأرشيف القومى للفيلم لأهميته الكبرى فى الحفاظ على التراث السينمائى ونشر الثقافة السينمائية، لذا صدر القرار الوزارى رقم ١٢٩ لسنة ١٩٧٠ الذى نص على ضرورة إيجاد كيان مستقل للسينماتيك يحمل اسم الأرشيف القومى للفيلم، وترتب على ذلك اتخاذ الإجراءات اللازمة لانضمامه إلى الاتحاد الدولى لأرشيفات الأفلام فى نفس العام ليصبح الأرشيف المصرى أول أرشيف عربى وأفريقى يعترف به الاتحاد الدولى لأرشيفات الأفلام.^(١)

وبعد صدور القانون ٣٤ لسنة ١٩٧٥ آلت تبعية الأرشيف القومى للفيلم إلى هيئة السينما والمسرح والموسيقى بالقرار الوزارى رقم ٤٨٧ لسنة ١٩٧٥، ثم إلى المركز القومى للسينما الذى يتبع وزارة الثقافة عام ١٩٨٠، والذى يعد جهة الإيداع الرسمية للأفلام التى يرغب منتجوها فى الحصول على ترخيص بعرضها من الرقابة على المصنفات الفنية.

• المقتنيات:

تقتصر مقتنيات مكتبة المركز على نسخ الأفلام الموجبة مقاس ٣٥ مم التى يتم إيداعها فى المكتبة بالإضافة إلى الأفلام التسجيلية التى ينتجها المركز، وتضم المكتبة ١٠٩٩ فيلماً روائياً طويلاً أبيض وأسود وألواناً، ولا تتوافر إحصاءات

(١) وداد عبد الله. مصدر سابق. ص ١١٩

دقيقة عن التوزيع العددي لهذه الأفلام حسب السنوات أو النوع ويتم تسجيلها كما سبق الإشارة في آليات تنفيذ الإيداع القانوني من خلال السجلات وعمل ملف مستقل لكل فيلم.

• المعالجة الفنية:

لا يتم عمل معالجة فنية من فهرسة وتصنيف لمقتنيات المكتبة من الأفلام، ولا يعلم العاملون في المكتبة أى شىء عن قواعد الفهرسة الأنجلو أمريكية أو حقول الفهرسة الوصفية، وأقصى ما يمكن عمله هو البطاقة الفيلمية التي يتم تحريرها لكل فيلم وتوضع في الملف الخاص به في إدارة الأرشفة ويوضحها الشكل (٦-١).

المجلس الأعلى للثقافة	
المركز القومي للسينما	
مدينة الفنون — شارع الهرم — الجيزة	
الأرشفة القومية للفيلم	
اسم الفيلم	بطاقة فيلمية
رقم إيصال الإيداع:	تاريخه:
مقاس الفيلم:	
نوعه:	زمن العرض:
قصة:	
إنتاج:	حوار:
إخراج:	سيناريو:
موسيقى تصويرية:	تصوير:
تم التصوير باستوديو:	
تاريخ توزيع العرض الأول:	
ليكور / مناظر:	دار سينما:
تمثيل:	مونتاج:
ملاحظات:	

شكل (٦-١) نموذج للبطاقة الفيلمية المستخدم في المركز القومي للسينما.

• الصيانة:

تتم صيانة الأفلام فى مكتبة الأرشيف السينمائى عن طريق تغيير علب حفظ الأفلام نتيجة تعرضها للتلف نتيجة سوء التنظيم على الرفوف، وهو ما يعرض شريط الفيلم للرطوبة والحرارة والأتربة، وبالتالي يتأثر شريط الفيلم سلباً مما يؤدى إلى تقصفه وتلفه، كما يتم صيانة نسخ الأفلام المودعة عن طريق تهويتها وإعادة لفها على بكره الفيلم مرة أخرى، وقد لوحظ أثناء متابعة الباحث وزيارته للأرشيف غياب جدول زمنى لصيانة نسخ الأفلام المودعة بمكتبة الأرشيف السينمائى، وتعرض عدد من الأفلام للتلف نتيجة سوء التخزين والإهمال فى ترتيب وتنظيم وضع علب الأفلام على الرفوف المعدنية الموجودة بالمكتبة.

• الاستنساخ:

النسخة الموجبة المودعة بمكتبة الأرشيف السينمائى لا يحق لأى شخص مادية أو معنوية استنساخها باستثناء مالك النسخة السالبة أو من يملك حقوق العرض والتوزيع للفيلم وهو المنتج غالباً، ويمكنه عمل نسخة جديدة من النسخة المودعة بالمكتبة بموافقة رئيس المركز القومى للسينما والرقابة على المصنفات الفنية بعد سداد مبلغ مالى كتأمين للنسخة المودعة من التعرض للتلف أثناء النسخ منها.

• المكان والتجهيزات:

تقع مكتبة الأفلام فى الدور الأرضى بالمركز القومى للسينما، وهى عبارة عن أربع غرف متوسطة تبلغ مساحتها الكلية حوالى ١٠٠ متر مربع، وتضم مجموعة من الحوامل الصغيرة المعدنية المجلفنة متعددة الرفوف، يتم وضع الأفلام عليها بشكل أفقى، ونظراً للسعة المحدودة للمكتبة يتم وضع الأفلام فوق بعضها البعض، والمكتبة بها جهاز تكييف من طراز قديم يتم ضبطه للعمل على درجة التبريد المطلوبة وهى ٥ درجات مئوية إلا أنه دائم العطل ويحتاج إلى صيانة دورية لا تتوفر بالمركز، وتصطدم دائماً باللوائح والإجراءات الإدارية التى تستغرق الكثير من الوقت والجهد مما يتسبب فى تعرض نسخ الأفلام للتلف نتيجة سوء التخزين.

ثانيًا: مكتبة أفلام شركة مصر للصوت والضوء والسينما [مركز الحفظ].^(١)

• التأسيس:

يرجع تاريخ تأسيس مركز حفظ الأفلام إلى تأسيس المؤسسة المصرية العامة للسينما عام ١٩٥٨، التي ضمت شركة مصر للتمثيل والسينما إليها بعد تأميم بنك مصر بموجب القانون ٣٩ لسنة ١٩٦٠، وكانت شركة مصر للتمثيل والسينما تحتفظ بأصول الأفلام التي أنتجتها في معامل ستوديو مصر، وبعد تصفية القطاع العام السينمائي عام ١٩٧١، وتغيير مسمى المؤسسة إلى هيئة السينما والمسرح والموسيقى عام ١٩٧١، والتي تم تقسيمها بعد ذلك إلى شركتين هما شركة مصر للتوزيع ودور العرض السينمائي، وشركة مصر للأستوديوهات وأعيد دمجها مرة أخرى تحت مسمى شركة مصر للإنتاج والتوزيع السينمائي، التي تم دمجها أخيرًا مع شركة مصر للصوت والضوء تحت مسمى شركة مصر للصوت والضوء والسينما في إطار عملية الخصخصة.

احتفظت هذه الشركة على مدى تاريخها بمسماياتها المختلفة بنسخ الأفلام التي أنتجتها شركات القطاع العام المختلفة، بالإضافة إلى الأفلام التي آلت ملكيتها إليها من شركة مصر للتمثيل والسينما وجميعها نسخ نيجاتيف سالبة من بينها جميع نسخ أفلام القطاع العام التي أنتجت في الفترة من ١٩٦٣ وحتى ١٩٧١ وعددها ١٥٥ فيلمًا.

• المقتنيات:

لا تقتصر مقتنيات مركز حفظ نيجاتيف الأفلام على الأفلام التي أنتجتها الشركة فقط، وإنما يضم مجموعة من نيجاتيف الأفلام التي ترجع ملكيتها إلى جهات مختلفة تتمثل في شركات خاصة وأفراد ومؤسسات حكومية يوضحها الجدول (٦-١).

(١) قام الباحث بزيارة هذا المخزن والاطلاع على محتوياته يوم ٢٠٠٧/٩/٣٠ بمساعدة الأستاذ فاروق حسن زكي، المشرف العام على مخازن الأفلام بشركة مصر للصوت والضوء والسينما.

جدول (٦-١) مقتنيات مركز حفظ نيجاتيف الأفلام بشركة مصر للصوت والضوء والسينما.

م	الاسم	س x ب	ملون	المجموع
١	أفلام ملك الشركة	١٥٥	٤٩	٢٠٤
٢	أفلام القطاع الخاص [شركات مختلفة]	٢٣٤	٨٠١	١٠٣٥
٣	أفلام التلفزيون	**	٦٦	٦٦
٤	أفلام الوديعه لصالح الغير [أفراد]	**	١٠١	١٠١
٥	الأفلام التسجيلية [جهات مختلفة]	٥٧١	١١٥٨	١٧٢٩
	المجموع	٩٦٠	٢١٧٥	٣١٣٥

المصدر: سجلات مركز حفظ نيجاتيف الأفلام السينمائية. شركة مصر للصوت والضوء والسينما.

وتعليقاً على الجدول السابق يتضح ما يلي:

- (١) فيما يخص أفلام الشركة فهي الأفلام التي أنتجتها شركات القطاع العام السينمائي المختلفة بالإضافة إلى أفلام شركة مصر للتمثيل والسينما.
- (٢) أما أفلام القطاع الخاص فهي الأفلام التي أنتجتها شركات خاصة، وتقوم بحفظ أفلامها في المركز مقابل أجر رمزي سنوي يبلغ حالياً ٢٥٠ جنيهاً مصرياً، وبموجب عقد قانوني بين شركة مصر للصوت والضوء والشركة مالكة نسخة الفيلم.
- (٣) أما أفلام التلفزيون فهي الأفلام الروائية التي أنتجها التلفزيون المصري منذ إنشائه عام ١٩٦٠ وعددها ٦٦ فيلماً.

٤) أفلام الوديعة هي الأفلام التى أنتجها أفراد بشكل فردى وليس من خلال شركات ومعظمهم لم يعاود الإنتاج مرة أخرى وعددها ١٠١ فيلم وجميعها ملونة.

٥) أما الأفلام التسجيلية وهى المجموعة الأكبر من بين المجموعات الموجودة بالمركز فترجع ملكيتها إلى جهات مختلفة معظمها جهات حكومية مثل وزارة الإعلام ووزارة الصحة ووزارة الثقافة ووزارة التربية والتعليم والمركز القومى للسينما، وتضم ٥٧١ فيلمًا أبيض وأسود وهى الأفلام القديمة التى أنتجت خلال الخمسينيات والستينيات، و١١٥٨ فيلمًا ملونة وهى الأفلام التى أنتجت منذ السبعينيات وحتى اليوم.

وبما أن النسخ التى يتم حفظها فى المركز هى النسخ السالبة، وعندما نستثنى أفلام التليفزيون والأفلام التسجيلية، فإن عدد نسخ الأفلام الروائية يصبح ١٣٤٠ فيلمًا فقط، فإذا أضفنا إليها حوالى ١٠٠٠ فيلم مفقود، وفقًا لتقديرات محمد كامل القليوبى، يتضح أن عدد الأفلام التى تم بيعها للشركات التى تملك القنوات الفضائية المتخصصة فى عرض الأفلام المصرية كان كبيرًا، مع الإشارة إلى أن هذه الشركات قد قامت بشراء الأفلام التى منعته الرقابة من العرض فى مصر، والتى وصلت إلى ١٤٢ فيلمًا وفقًا لإحصاءات الباحث (ملحق ١٥).

• المعالجة الفنية:

تقتصر عمليات المعالجة الفنية للأفلام على تسجيل كافة البيانات المتاحة عن الفيلم فى السجلات، واستمارة المخزن التى يتم تحريرها لكل فيلم والتى سبق شرح البيانات التى يتم تسجيلها بموجبها (شكل ٦-٢)، أما العمليات الفنية المقننة والمتعارف عليها من فهرسة وتصنيف وفقًا للقواعد والخطط المقننة دوليًا فلا تستخدم فى المكتبة.

ولكن يتم تنظيم الأفلام داخل المكتبة وفقاً لنظام محدد حيث يتم تحرير بطاقة لكل فيلم مصنوعة من الورق المقوى وهى أشبه بقوائم الرفوف (شكل ٦-٣) يدون فيها اسم المخزن واسم الفيلم ورقم الكود الدفترى فى سجل القيد الخاص بالمكتبة ورقم الحفظ الخاص بالمكتبة والشركة المنتجة وعدد العلب التى تتكون من أربعة أنواع من العلب خاصة بالصورة والصوت والمقدمة وعلب تصحيح الفيلم مثل تصحيح الألوان أو الصوت والمؤثرات المستخدمة فى الفيلم، ويتم وضع هذه البطاقة أعلى الرف الموجود عليه الفيلم ويتم وضع علب الفيلم بشكل أفقى فوق بعضها البعض.^(١)

• الصيانة:

يتم صيانة الأفلام فى مكتبة مركز حفظ نيجاتيف الأفلام بشكل أكثر تنظيماً من مكتبة الأرشفة السينمائية، حيث يتم عمل تهوية لنسخة الفيلم السالبة فى غرفة مجهزة ملحقة بالمكتبة يتم فيها تهوية الفيلم وإصلاح وترميم ما به من عيوب إن وجدت عن طريق الاستعانة بأساتذة المونتاج فى المعهد العالى للسينما والمونتيرين المتميزين وإعادة لفه على بكره الفيلم، وتتم عمليات الصيانة بشكل دورى كل ثلاثة شهور لكل النسخ السالبة المحفوظة بالمكتبة.

(١) اطلع الباحث على بعض ملفات الأفلام الموجودة بالأرشفة فى يوم ٢٠/٩/٢٠٠٧.

شركة مصر للإنتاج والتوزيع السينمائي

رقم مسلسل ()

مخازن: -----

رقم الكود: ----- اسم الفيلم: ----- نوع الفيلم: -----
 الإنتاج: ----- التصوير: ----- المقاس: -----
 التوزيع الداخلي: ----- المونتاج: ----- سنة الإنتاج: -----
 التوزيع الخارجي: ----- الديكور: -----
 القصة: ----- الموسيقى التصويرية: -----
 السيناريو: ----- الأبطال: (١) ----- (٢) -----
 الحوار: ----- (٣) ----- (٤) -----

م	رقم الفصل	حالة الصورة	حالة الصوت	تاريخ الفحص	ملاحظات
١					
٢					
٣					
٤					
٥					
٦					
٧					
٨					
٩					
	المقدمات				

القائمين بالفحص رئيس اللجنة المراجع رئيس القطاع الفني

١- الاسم: ----- الاسم: ----- الاسم: -----
 التوقيع: ----- التوقيع: ----- التوقيع: -----

شكل (٦-٢) نموذج تسجيل بيانات فيلم في مركز حفظ نيجاتيف الأفلام السينمائية.

شركة مصر للصوت والضوء والسينما

قطاع توزيع الأفلام

مخزن

اسم الفيلم

رقم الكود الدفترى رقم الحفظ بالعين

إنتاج الملكية

عدد العلب صورة صوت

مقدمة

بايلوت

شكل (٦-٣) نموذج لاستمارة قائمة الرفوف المستخدمة في مركز حفظ نيجاتيف الأفلام السينمائية.

• الاستنساخ:

النسخة السالبة المحفوظة بالمكتبة ملك للمنتج سواء كان فردًا أو شركة إنتاج، ولا يحق لأي شخص عمل نسخة موجبة من النسخة السالبة وطبعها دون الحصول على موافقة المنتج مالك النسخة السالبة، وموافقة شركة مصر للصوت والضوء والسينما التي تقرر صلاحية النسخة السالبة للنسخ منها، وذلك حسب الحقوق الممنوحة لمالك النسخة السالبة من الفيلم التي حددتها القوانين واللوائح المنظمة لذلك.

• المكان والتجهيزات:

تقع المكتبة في مبنى مستقل تم افتتاحه عام ٢٠٠٣، وقد تم تحديثها وتزويدها بأحدث التقنيات التكنولوجية العصرية المستخدمة في حفظ الأفلام، وتبلغ مساحة المكتبة ٧٠٠ مترًا مربعًا، تم تجهيزها بالتجهيزات المادية اللازمة للتعامل مع نسخ الأفلام بطريقة علمية صحيحة، وتتوافر في المكتبة المواصفات المادية المطلوبة للمكتبة الفيلمية.

وتتضم المكتبة أحد عشر حاملاً معدنياً غير قابل للصدأ ينقسم كل حامل إلى خمسة رفوف رأسية كل رف مقسم إلى ١٤ خانة أفقية تستوعب الواحدة منها من ١: ٣ أفلام روائية حسب عدد العلب التي يتكون منها الفيلم، ويستوعب الحامل ككل في المتوسط حوالي ٢٠٠ فيلم، وقد تم تخصيص الحوامل من ٢: ١٠ للأفلام الروائية، وهي مرتبة بشكل متوازٍ، أما الحامل الأول والأخير فتم تخصيصهما للأفلام التسجيلية، التي تتميز بقلّة عدد العلب لكل فيلم وتم وضعهما على جانبي المكتبة على شكل زاوية قائمة.

كما تم تجهيز المكتبة بترمو متر حرارى يقوم بتسجيل درجة الحرارة والرطوبة داخل المكتبة طوال شهر كامل يتم جرده وتفرغته فى نهاية كل شهر للاطمئنان على ضبط درجتى الحرارة والرطوبة ومطابقتها للمعايير الدولية باستمرار، إلى جانب توفير عوامل الأمان ضد الحريق والأعطال المفاجئة. وتعد هذه المكتبة الفيلمية الوحيدة التى تتوافر فيها المواصفات المعيارية الدولية لحفظ نسخ الأفلام والتي لا تتوافر للأرشيف القومى لحفظ الأفلام التابع للمركز القومى للسينما.

المكتبات الأرشيفية الأجنبية:

يختلف واقع المكتبات الأرشيفية للأفلام بأنواعها المختلفة فى الدول الأجنبية عن واقع نظيرتها من المكتبات الأرشيفية للأفلام فى مصر من حيث أهميتها بالنسبة للدولة والمقتنيات التى تحتفظها وكيفية الحفاظ عليها واستخدامها لخدمة الأغراض الثقافية للدولة.

والمكتبات الأرشيفية الأجنبية لا تعد مجرد مخازن لحفظ الأفلام كما يحدث فى مصر، وإنما هى بمثابة مراكز إشعاع ثقافية تعمل على نشر الثقافة السينمائية من خلال تنظيم العروض الخاصة والعامة لمقتنياتها، وتنظيم الندوات الثقافية التى

تتناقش الموضوعات التي تم طرحها خلال الفيلم المعروض، وتصل بعض المكتبات الأرشفية في أوروبا وأمريكا إلى مرتبة المتاحف المفتوحة التي تعرض تاريخ الفن عمومًا والفن السينمائي خاصة وتصبح المكتبة الفيلمية جزءًا من مكونات المتحف الذي يتسع ليشمل قاعات العرض ومعارض الصور والآلات المستخدمة في صناعة الأفلام، ومكتبة تضم الكتب المتخصصة في الفنون المختلفة.^(١) ويوضح الجدول (٦-٢) مقتنيات بعض المكتبات الأرشفية في الدول الأوروبية، والتي تشمل الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة والملصقات الفنية والصور الفنية.

والتي يتضح من خلال استقراء محتويات هذه المكتبات مدى الحرص على اقتناء كل ما يتعلق بالفن السينمائي والحفاظ عليه، فمكتبة الأرشيف الدانماركي على سبيل المثال، وهي دولة لا يتعدى تعدادها السكاني خمسة ملايين نسمة، عرفت السينما والإنتاج السينمائي بعد مصر، تضم أكثر من مليوني مادة فنية ما بين فيلم روائي وأفلام قصيرة وصور وملصقات.

وقد بدأت فكرة معظم مكتبات الأرشفات الأوروبية بمبادرات فردية من أشخاص لهم اهتمام بالسينما والفن عمومًا، إلا أن مبادراتهم هذه حظيت باهتمام الدولة فعملت على رعايتها وتدعيمها وتوفير كافة الإمكانيات لها لكي تصبح مركزًا من مراكز الإشعاع الثقافي في الدولة والتي تعمل على إثراء الحياة الثقافية وتدعيمها ونشرها داخل وخارج الدولة، وسوف ألقى الضوء على أهم المكتبات الأرشفية الفرنسية وأهمها مكتبة الأرشيف القومي الفرنسي التي تعد من أهم المكتبات الأرشفية في العالم إن لم تكن الأهم.

Frances. David. The Library of Congress Motion Picture Conservation Center. (١)
Cited at: 7/10/2007. Available at: <http://www.loc.gov/rr/mopic/mpcc.html>

جدول (٦-٢) مقتنيات بعض المكتبات الأرشيفية الأجنبية.

م	المكتبة	الأفلام الطويلة	الأفلام القصيرة	لصور فوتوغرافية	الملصقات الفنية	المجموع
١	الأرشيف الإسباني	١٠	٤	٧٠	٦٠	١٤٤
٢	الأرشيف الإيطالي	١٥	٣	٨٠٠	١٠	٨٢٨
٣	الأرشيف للبريطاني	٢٧٥	**	٧ م	١٨	٧,٢٩٣ م
٤	الأرشيف للدانماركي	٥	٦	٢ م	٢٠	٢,٠٣١ م
٥	الأرشيف الفرنسي	٧٥	٦٠	٢٠٠	٢٠	٣٥٥
٦	الأرشيف الألماني	٢١	١٢٧	٥٠٠	٢٢	٦٧٠
٧	الأرشيف النمساوي	٢٠	٢٠	٢٥٠	٧	٢٩٧
	المجموع	٤٢١	٢٢٠	١٠,٨٢٠ م	١٥٧	١١,٦١٨ م

المصدر: سمير فريد. السينما في دول الاتحاد الأوربي: المؤسسات السينمائية. - القاهرة: الاتحاد الأوربي، ٢٠٠٤. القيم بالآلف، م = مليون.

● مكتبة الأرشيف القومي الفرنسي نموذجاً:

تأسس الأرشيف القومي الفرنسي La Cinematheque Francaise عام ١٩٣٦، بمبادرة فردية من هنري لانجلوا (١٩١٤-١٩٧٧) الذي قام بشراء آلاف الأفلام الصامتة عندما كان أصحابها يقومون بحرقها لعدم فائدتها بعد انتهاء عرضها، بالاشتراك مع جورج فرنجو، وقد عمل هنري لانجلوا منذ البداية على جعل الأرشيف القومي الفرنسي الأكبر والأشهر في العالم من خلال مساهمته في تطوير الفن السينمائي، وتنظيمه لملتقى فكري يجمع المهتمين بالفن السينمائي، وهو ما جعل لانجلوا بمثابة الأب الروحي لمخرجي الموجة الجديدة الفرنسية التي ظهرت خلال الستينيات.^(١)

(١) سمير فريد. السينما في دول الاتحاد الأوربي: المؤسسات السينمائية... مصدر سابق. ص ٩٧

وقد أعيد تكوين الأرشيف القومى الفرنسى عام ١٩٦٩، وأصبح من مؤسسات المركز الوطنى الفرنسى للسينما، واستمر فى تقديم عروضه التى تصل إلى أكثر من ١٢٠٠ فيلم فى السنة ما بين أفلام طويلة وقصيرة قديمة وحديثة، كما يدير الأرشيف متحف السينما الذى أسسه لانجلوا أيضًا عام ١٩٧٢ فى قصر شايوه، ويعد من أهم وأكبر متاحف السينما فى العالم ويحتوى على أكثر من ٣٠٠٠ مادة متحفية.

وقد صدر قانون إيداع الأفلام الفرنسى عام ١٩٧٧ — أى بعد قانون الإيداع المصرى للأفلام بعامين — الذى يقضى بإيداع نسخة من كل فيلم فرنسى فى مكتبة الأرشيف القومى، كما قامت وزارة الثقافة بوضع برنامج لدعم الأرشيف القومى للقيام بأعمال الفهرسة والترميم ونقل الأفلام المصورة على شرائط قابلة للاحتراق إلى شرائط أفلام غير قابلة للاحتراق، كما قامت الوزارة بإنشاء قصر طوكيو للصور ويضم المكتبة الجديدة لصور الأفلام، ويضم الأرشيف مكتبة سينمائية تضم حوالى ٥٠ ألف كتاب ومجلة متخصصة فى السينما والفن، بالإضافة إلى مركز للأبحاث المرتبطة بالفن، وإدارة النشر التى تهتم بنشر الكتب المتخصصة فى فروع السينما المختلفة، ويعمل الأرشيف على نشر الثقافة السينمائية والتعريف بمقتنياته خلال موقعه على شبكة الإنترنت www.cinemathequefrancaise.com كما ينظم الأرشيف مهرجانًا سينمائيًا سنويًا هو مهرجان ذاكرة السينما ويعرض فيه الأفلام التى تم ترميمها ونقلها على شرائط جديدة خلال عام فى وحدة الترميم بالأرشيف.^(١)

ولا يقتصر الدور الأرشيفى فى فرنسا على مكتبة الأرشيف القومى الفرنسى فقط فهناك العديد من المكتبات الأرشيفية السينمائية التى تهتم بالأفلام من أهمها مكتبة سينماتيك مدينة تولوز Cinematheque de Toulouse التى تأسست عام ١٩٨٥ وتضم حوالى ستة آلاف فيلم روائى طويل وحوالى سبعة آلاف فيلم قصير؛ ومكتبة سينماتيك جامعة باريس التى تأسست عام ١٩٧٣ فى جامعة باريس ٣

(١) المصدر نفسه، ص ٩٨

Cinematheque Universitaire وتحتوى على حوالى ثمانية آلاف فيلم روائى طويل وقصير، بالإضافة إلى متحف لوميير Institut Lumiere الذى تأسس عام ١٩٨٢ فى قصر لوميير فى مدينة ليون وهى أول مدينة صور فيها فيلم بواسطة جهاز سينماتوجراف لوميير، ويضم قاعات عرض متحفية، ومكتبة للمطبوعات، وقاعة للعروض السينمائية، ومركزاً للأبحاث، ووحدة نشر للكتب.^(١)

وتعليقاً على ما سبق يتضح أن دور الدولة فى دعم ورعاية المؤسسات الفنية حاضراً بقوة من خلال الدعم المادى والفنى والتشريعى الذى يساعد على تهيئة مناخ أفضل للعمل، كما أن الأرشفة ليس مجرد مكان للحفظ، وإنما مؤسسة متكاملة تقوم بالعديد من الأعمال ذات الصلة بمجال واحد هو الأفلام، فيقوم الأرشفة بأعمال الترميم والفهرسة، وإجراء البحوث ونشر الكتب، وتنظيم المهرجانات والعروض، وهو ما يحقق الاستفادة القصوى من الأرشفة فى إتاحة مقتنياته ومحتوياته للجمهور وهو المفهوم الحديث للأرشفة الذى يتعامل مع الحفظ من منظور معرفى وثقافى وليس من منظور مخزنى.

المعايير الدولية لحفظ الأفلام:

ارتبطت صناعة السينما منذ نشأتها بالشركات المتخصصة فى إنتاج وتصنيع الفيلم الخام المستخدم فى التصوير الفوتوغرافى والتصوير السينمائى، وقد أسهمت هذه الشركات بدور كبير فى تطوير صناعة السينما خلال تطوير الفيلم الخام المستخدم الذى يحتاج إلى معاملة خاصة فى جميع مراحل بدءاً من تصويره وتحميضه وطباعته واستخدامه وحفظه، لذلك حرصت هذه الشركات على التعريف بالطرق المناسبة للتعامل مع الفيلم من أجل الحفاظ عليه من التلف أثناء الاستخدام، إلى جانب تطوير الخامات والمواد المستخدمة فى صناعة هذه الأفلام.

(١) المصدر نفسه. ص ١٠٠

وتهتم الشركات الكبرى مثل: شركة كوداك، وشركة أجفا بتوفير أفضل المعايير لحفظ الأفلام سواء السالبة أو الموجبة للحفاظ على الفيلم لأطول فترة ممكنة.

وقد قامت شركة كوداك بتحديد معايير الحفظ للأفلام من خلال الأخذ في الاعتبار لعاملين مهمين هما درجة الحرارة المناسبة، ودرجة الرطوبة المناسبة، وهما العاملان الأكثر تأثيراً على الأفلام، فالأفلام القديمة التي استخدمت مادة النترات السليولوزية في صناعتها كانت تتعرض للتلف والاحتراق نتيجة تأثرها الشديد بدرجة الحرارة والضوء، كما أن تعرض الأفلام خصوصاً السالبة لدرجة رطوبة عالية يعمل على تلفها وتقصفها، لذلك طورت الخامات التي تصنع منها الأفلام في بداية الخمسينيات واستخدمت مادة السترات السليولوزية في صناعة الأفلام الخام مما جعل الأفلام أكثر جودة وغير قابلة للاحتراق.^(١)

وتتص معايير شركة كوداك فيما يتعلق بالبيئة المناسبة لحفظ الأفلام على ضرورة حفظ نسخ أفلام الأبيض وأسود في درجة حرارة تتراوح ما بين ١٤-١٦ درجة مئوية (٥٧-٦٠) فهرنهايت، ودرجة رطوبة لا تزيد عن ٣٠% بأى حال من الأحوال مع توفير عوامل الأمن الصناعي وإنذارت الحريق؛ أما الأفلام الملونة فيجب حفظها في درجة حرارة تتراوح ما بين ٣-٥ درجات مئوية (٣٧-٤١) فهرنهايت ودرجة رطوبة لا تزيد عن ٣٠%. مع توفير عوامل الأمان.^(٢)

أما المواصفات المعيارية الخاصة بمكان الحفظ والتجهيزات المادية المطلوبة فقد حددتها شركة كوداك، وذلك بتوفير حوامل معدنية غير قابلة للصدأ تسمح بوضع علب الفيلم بطريقة أفقية فوق بعضها البعض، بعدما تبين أن وضع علب الأفلام بشكل رأسى على الرفوف يتسبب في تعرضها للتلف بسرعة نتيجة تسرب

Kodak Information Center. Storage Room. Retrieved: 15/12/2006. Website: (١)
<http://kodak.com/us/en/motion/suport/filindex.html>.

Kodak Information Center. Publication No. H-23 (1992): The Book of Film Care (٢)
Chapter 3, "Storage and Handling of Processed Nitrate Film." pages 30-35. Cited at:
28/2/2005. available at: <http://kodak.com/us/en/motion/suport/filindex.html>.

الهواء إلى الفراغات التي تظهر بين لفات الفيلم نتيجة الوضع الرأسي للفيلم، ويجب أن تتوفر بمكان الحفظ أجهزة التبريد المناسبة للحفاظ على ثبات درجتي الحرارة والرطوبة دون التأثير بالعوامل البيئية الخارجية، مع ضرورة إحكام غلق مكان الحفظ لمنع أى تسريبات خارجية تضر ببيئة الحفظ المعيارية.^(١)

كما يجب على الفنيين المسؤولين عن عملية الحفظ إجراء عملية تهوية لشريط الفيلم خلال فترة لا تزيد عن ثلاثة شهور، وإعادة لفه مرة أخرى على بكره الفيلم، فى بيئة الحفظ نفسها لمنع ظهور أية بقع أو مظاهر تلف على شريط الفيلم.

وخلال زيارات الباحث الميدانية لمكتبات حفظ الأفلام المصرية، لم تتوفر مثل هذه المواصفات أو نسبة معقولة منها إلا فى مركز حفظ نيجاتيف الأفلام السينمائية التابع لشركة مصر للصوت والضوء والسينما، الذى أكد المسئولون داخل الشركة على أن هذا المركز قد تم تحديثه فى نهاية التسعينيات بالتعاون مع فرع شركة كوداك بالقاهرة التى عملت على تقديم المشورات الفنية والتقنية الخاصة بحفظ الأفلام.

أما باقى المكتبات الأرشيفية وعلى رأسها مكتبة الأرشيف القومى المصرى للفيلم، فواقعها يدعو إلى الأسى نتيجة تراكم عوامل الإهمال والبيروقراطية الإدارية، وسوء التنظيم ونقص الكوادر الفنية، مما جعل نسخ الأفلام الموجودة داخل هذه المكتبات فى حالة سيئة، وقد لمس الباحث حالة الفوضى بنفسه خلال زيارته الميدانية لهذه المكتبات، ودخولها ومعابنتها على الطبيعة وتسجيل الملاحظات عليها.

القضايا المرتبطة بحفظ الأفلام فى مصر:

يرتبط حفظ الأفلام فى مصر بعدد من القضايا والمشكلات التى ترسخت منذ بدأت فكرة إنشاء الأرشيف القومى للفيلم، وتكوين مكتبة حفظ الأفلام التابعة

Kodak Information Center. Publication No. H-182 (2005) ... OP. cit.(١)

للأرشيف، وقد ساعد على تراكم هذه القضايا المعوقات الإدارية والفنية والمادية وتجهيزات المكان الخاص بالأرشيف وفقاً للمعايير الدولية، والتي حالت دون وجود أرشيف قومي للأفلام بمواصفات عالمية يقرها الاتحاد الدولي لأرشيفات الأفلام (FIAF) Fédération International des Archives du Film كما كان مقرراً أن يكون عند إنشاء الأرشيف القومي للفيلم في الخمسينيات من القرن الماضي.

وتحتاج هذه المشكلات والقضايا إلى العديد من الدراسات المستفيضة لدراستها وتحليلها ووضع الحلول الجذرية لها، إذا ما رغبت الدولة في تطوير الأرشيف القومي ليواكب الأرشيفات العالمية التي تعد من مؤسسات نشر الثقافة في الدولة على المستويين الداخلي والخارجي، وتتلخص أهم هذه المشكلات والقضايا فيما يلي.

أولاً: المكان وتجهيزاته:

يعانى الأرشيف القومي من عدم ملائمة المكان الحالي لحفظ الأفلام، لكونه غير مناسب من ناحية المساحة والتصميم المعماري، وعدم توافر التجهيزات المادية والأثاث اللازمة من حوامل معدنية معيارية مطابقة للمواصفات التي أقرتها شركة كوداك، وأجهزة التبريد وقياس درجات الحرارة والرطوبة، وأجهزة الأمان والإنذار ضد الحريق، وقد أثر ذلك سلباً في وضع الأرشيف الذي وصل المكان فيه إلى حالة سيئة.

ثانياً: الإمكانيات المادية والبشرية:

تؤثر الإمكانيات المادية والبشرية بشكل كبير في أداء الأرشيف، وكما توافرت الإمكانيات اللازمة استطاع الأرشيف أن يؤدي دوره على أكمل وجه، ويؤثر نقص الموارد المادية والبشرية في الحفاظ بشكل كبير، والذي يحتاج إلى عمليات صيانته دورية للأفلام والمكان، وتقوم بعض الأرشيفات العالمية بعمليات ترميم لنسخ الأفلام، ومعالجة العيوب الفنية التي تظهر على شريط الفيلم، ونقل الأفلام على شرائط غير قابلة للاحتراق للحفاظ عليها، ويكفي الإشارة إلى أن

عمليات ترميم نسخ الأفلام القديمة في الأرشيف المصري ونقلها على شرائط غير قابلة للاحتراق يحتاج الى أكثر من مائة مليون جنيه مصرى كما أشار محمد كامل القليوبى فى ندوة الصحافة والسينما التى عقدت فى نقابة الصحفيين فى يونيو ٢٠٠٧.

ولم تتم فى مصر عمليات ترميم ونقل لنسخ أفلام قديمة، إلا فى تجربة نقل الأفلام التى صورها محمد بيومى ومولتها أكاديمية الفنون فى محاولة منها لحفظ تراث أحد رواد السينما المصرية الأوائل.

كما أن نقص الموارد البشرية المؤهلة تأهيلاً علمياً متخصصاً فى العمليات الفنية الخاصة بالحفظ يؤثر سلباً وينعكس على أداء الأرشيف لمهامه على الوجه الأكمل.

ويحتاج الأرشيف المصرى إلى مجموعة كبيرة من العاملين المؤهلين والمتخصصين، حتى يتغلب على المشكلات الفنية التى يعانى منها، والمرتبطة بالعمليات الفنية للأفلام من فهرسة وتصنيف، وعمليات الصيانة الدورية وفحص الأفلام المودعة ومدى ملائمتها للمواصفات الفنية وإقرار قبولها أو رفضها.

ثالثاً: التنظيم والمعالجة الفنية للمقتنيات:

ما زالت عمليات تنظيم الأفلام وعمل المعالجات الفنية لها المرتبطة بعملية الفهرسة الوصفية، وإعداد الفهارس التى تتيح المعلومات الصحيحة وتوفرها للباحثين وفقاً للتقنيات الدولية فى هذا المجال غائبة عن الأرشيف القومى، وتمثل مشكلة مهمة وكبيرة، ويتم التعامل مع هذا الأمر عشوائياً دون قواعد محددة، وقد سبق الإشارة إلى ذلك فى جزئية سابقة، ولا يوجد بين العاملين فى الأرشيف القومى ومكتبته متخصصون فى مجال المكتبات والمعلومات.

رابعاً: التشريعات القانونية.

يحتاج الحفظ باعتباره موضوعاً رئيسياً من الموضوعات ذات الصلة بالأفلام إلى وجود تشريع قانونى يعالج الجوانب القانونية، ويتوافق مع التشريعات

الدولية التى وقعتها مصر، وخاصةً ما يتصل منها بالإيداع القانونى للأفلام الذى يحتاج إلى تشريع مستقل يعالج كل الموضوعات المتصلة به، والذى يأتى كمادة من قانون فى مصر وهى غير كافيه، ويؤثر غياب التشريع القانونى المحكم فى الإيداع القانونى فى الأرشفة القومى بشكل مباشر وفى التراث الثقافى القومى بشكل غير مباشر نتيجة القصور التشريعى.

الفهرسة الوصفية:

تتنمى الأفلام إلى مصادر المعلومات السمعية والبصرية، وتتتوع أنواعها وأشكالها بشكل كبير من حيث المفردات والمعلومات المتاحة عنها، لذلك تعد عملية الفهرسة الوصفية للأفلام من العمليات الفنية المعقدة والدقيقة التى تتطلب توافر قواعد تضبط عملية الفهرسة، كما تتطلب كفاءة عالية من المفهرس المؤهل تأهيلاً علمياً متخصصاً فى هذا المجال، حتى يتمكن من تطبيق تقنين الفهرسة المستخدم فى عملية بناء فهرس الأفلام.^(١)

مصادر المعلومات:

سيتم مناقشة فهرسة الأفلام فى إطار الترجمة العربية "لقواعد الفهرسة الأنجلو أمريكية الطبعة الثانية مراجعة ٢٠٠٢ تحديث ٢٠٠٥". التى عالجت فى الفصل السابع الصور المتحركة والتسجيلات المرئية، ورؤية الباحث فى تحديد مصادر المعلومات الأساسية للأفلام المصرية.

(١) محمد فتحى عبد الهادى. المعالجة الفنية لأوعية المعلومات.... القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٩٣. ص ٢٩

حددت القواعد مصادر المعلومات الأساسية التى يعتمد عليها المفهرس فى الحصول على المعلومات التى تمكنه من فهرسة الفيلم بشكل دقيق وصحيح فى القاعدة (٧، ٠ ب)، والسؤال المهم هنا إذا أردنا بناء أكثر من نوع من الفهارس للأفلام المصرية - للإحاطة لا يوجد فهرس واحد للأفلام المصرية بأنواعها المختلفة - فهل تتوافر مصادر المعلومات التى أشارت إليها وحددتها القواعد فى الأفلام المصرية؟ إذا علمنا أنه لا توجد عملية ضبط صحيحة للأفلام تُوحد وتصحح المعلومات المتاحة عن الأفلام، أو مكتبة قومية متخصصة للأفلام المصرية بها مفهرس متخصص يستطيع تطبيق قواعد الفهرسة المقننة المشار إليها لبناء فهرس يلبي احتياجات الباحثين والمستفيدين.

وفيما يلى المصادر المحددة للمعلومات لكل حقل من حقول الفهرسة: (١)

الحقل المصادر المحددة للمعلومات.

العنوان وبيان المسؤولية المصدر الأساسى للمعلومات.

الطبعة المصدر الأساسى للمعلومات، المادة المصاحبة.

النشر، التوزيع، إلخ المصدر الأساسى للمعلومات، المادة المصاحبة. الحاوية

الوصف المادى أى مصدر.

السلسلة المصدر الأساسى للمعلومات، المادة المصاحبة.

الحاوية

(١) محمد فتحى عبد الهادى. المدخل إلى علم الفهرسة. ط٣. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر،

التبصرة أى مصدر.

الترقيمة الموحدة وطرق الإتاحة أى مصدر.

المصادر المحددة للمعلومات. [القاعدة ٧، ٠، ب ٢.]^(١)

• المادة نفسها: الفيلم نفسه:

المقصود بالمادة نفسها هنا الفيلم نفسه، وتشير القواعد إلى إطارات العنوان، أو كما يسميها السينمائيون "التترات" التى يتم عن طريقها التعريف بالفيلم، وتتضمن عددًا كبيرًا من المعلومات عن الفيلم، وبالتطبيق على الأفلام المصرية نجد أن ما يقرب من ألف فيلم مفقودين ولا توجد أى نسخ نيجاتيف سالبية لها.

كما أن بعض مقدمات الأفلام القديمة لا تتوافر فيها كل المعلومات التى تؤخذ من هذه الإطارات فى حقول الفهرسة التى تعتبر المادة نفسها المصدر الأساسى للمعلومات. وعلى مستوى التطبيق أثناء إعداد فيلموجرافية الدراسة تم الحصول على المعلومات المطلوبة من المواد المصاحبة مثل الكتيبات الإعلامية للفيلم والمصادر الأخرى ووضعت المعلومة بين معقوفتين.

مثال تطبيقي: تبين أن جميع الأفلام الصامتة مفقودة ما عدا فيلم الضحايا فتم وضع البيانات الخاصة بعناوين الأفلام بين معقوفتين للحصول عليها من غير المصادر الأساسية للمعلومات.

[فى بلاد توت عنخ آمون]/إخراج [فيكتور روستو]

(٢) جورمان، ميشيل؛ بول و. ونكلر. قواعد الفهرسة الأنجلو أمريكية؛ الطبعة الثانية مراجعة ٢٠٠٢ تحديث ٢٠٠٥ ، أعدت تحت إشراف لجنة التوجيه المشتركة لمراجعة القواعد من جمعية المكتبات الأمريكية؛ تحرير ميشيل جورمان، بول و. ونكلر؛ تعريب: محمد فتحى عبد الهادى، نبيلة خليفة جمعة، يسرية عبد الحليم زايد. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٦. المجلد الأول. ص

• حاوية المادة (ولصيقة الحاوية):

تعد الحاوية من المصادر الأساسية للمعلومات إذا كانت جزءًا لا يتجزأ من المادة، أما إذا لم تكن جزءًا لا يتجزأ من المادة تصبح من المصادر غير الأساسية، وفي الأفلام كان الفيلم يوضع في علب مستديرة على شكل بكرات يتم تركيبها على آلة العرض، ويتكون الفيلم الواحد من عدد من البكرات لكل بكرة حاوية لحفظ الفيلم من التلف، ويتم وضع ملصق يتضمن بعض المعلومات عن الفيلم مثل: اسم الفيلم، ومخرجه، والشركة المنتجة له، وبعض الأفلام تم تصويرها بكاميرات الفيديو وبالتالي يتم إتاحتها على شرائط الفيديو التي تتضمن لصيقة يكتب عليها بعض المعلومات عن الفيلم، وعلى مستوى التطبيق العملي في فيلموجرافية الدراسة وجدت أفلام ينطبق عليها هذا الوصف خصوصًا الأفلام المحفوظة في أرشيف المركز القومي للسينما وإن كان معظمها من أفلام ما بعد عام ١٩٧٥ وتم إيداعها بموجب قانون إيداع الأفلام رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٥.

• المادة النصية المصاحبة:

المواد النصية أي المطبوعة التي تصاحب المادة الفيلمية أثناء العرض من مصادر المعلومات التي يمكن الحصول على المعلومات الفيلموجرافية اللازمة لعملية الفهرسة منها مثل المادة الدعائية للفيلم ومنها الكتيبات الإعلامية، والملصقات التي يقوم المنتج المنفذ بطباعتها وتوزيعها على النقاد والمهتمين بالسينما.

وغالبًا ما يتم ذلك أثناء العرض الخاص الذي ينظمه للفيلم، ولا تتوافر هذه الكتيبات بشكل تجارى، وإنما يتم إعدادها لهذا الغرض فقط، لذا لا تتوافر للباحثين إلا من خلال الجهات المتخصصة التي تهتم بالأفلام، ويتم إرسال بعض هذه الكتيبات لها كهدايا مثل المركز الكاثوليكي المصري للسينما. وتصدر مثل هذه الكتيبات الدعائية للأفلام المصرية منذ ظهور الصحافة الفنية واهتمام الصحف بالكتابة عن الأفلام.

• المصادر الأخرى:

المقصود بها أى مصدر يتم الحصول منه على المعلومات الفيلموغرافية اللازمة للفهرسة الوصفية من غير المصادر المحددة سلفاً وتتنوع هذه المصادر وتختلف حسب الاهتمام الذى توليه للأفلام، ومن أمثلتها الكتب التى تصدر وتعالج موضوعات الأفلام أو السينما ويتم الاعتماد فيها على مجموعة من الأفلام تذكر معلومات كافية عنها، مثل الأدلة والموسوعات، والصحف الفنية التى يكون محور اهتمامها الفن عموماً ومن بينها الفن السينمائى، والمسؤولين عن صناعة الأفلام والعاملين فى هذا المجال.

إلا أن هذه المصادر يشوبها بعض العيوب مثل ذكر المعلومات بشكل خاطئ ومنقوص وبالتالي يؤثر سلباً فى تكامل المعلومات وتوافرها للمادة المفهرسة.

بطاقة الفهرسة وحقول الوصف:

الأفلام الروائية من مصادر المعلومات التى يواجه فيها المفهرس مجموعة من الصعوبات الفنية، التى تتطلب كفاءة عالية وقدرة على التعامل مع المعلومات تبدأ من اختيار المدخل الرئيسى لبطاقة الفهرسة، مروراً بتفصيلات الحقول الوصفية واختيار المعلومات المناسبة من المصادر المتاحة.

وسوف نعرض لهذا الموضوع خلال مناقشة بطاقة الفهرسة والتفصيلات المرتبطة بها التى واجهت الباحث أثناء إعداد فيلموجرافية الدراسة.

تحديد المدخل الرئيسى:

يعد اختيار وصياغة المداخل باعتبارها تمثل نقاط الإتاحة Access Points التى يتم تسجيل الوصف الببليوجرافى لأوعية المعلومات تحتها، عملية فكرية

صعبة في صياغتها واختيارها نظراً لغياب قواعد معيارية مقننه تحدد كيفية صياغة هذه المداخل باعتبارها مداخل رئيسية للوصول لوعاء المعلومات.^(١)

وعادةً ما يكون المدخل الرئيسي باسم المؤلف، أو بالعنوان في حالات أخرى، والأفلام من المصادر التي لا يمكن أن نختزلها في مؤلف واحد مثل المخرج، أو كاتب النص السينمائي، لذا فإن عنوان الفيلم يصبح البديل المناسب كمدخل رئيسي للفيلم، وهو ما تم تنفيذه في فيلموجرافية الدراسة، فاستخدمت عناوين الأفلام كمدخل رئيسية في بطاقة الفهرسة الخاصة بكل فيلم.

حقل الوصف البليوجرافي:

عندما كانت فيلموجرافية الدراسة في مرحلتها الأولى وهي تطبيق استمارة جمع البيانات والمعلومات الموضحة في الملحق (١٦)، كان الهدف منها تجميع أكبر قدر ممكن من المعلومات عن الفيلم لإمكانية الاستفادة منها في تحرير المتن، وعند تنظيم المعلومات بشكل وصفي على هيئة بطاقة فهرسة، كان لزاماً على الباحث اختيار مستوى الوصف الذي يتم تطبيقه حسب التفاصيل التي تخدم البحث وتحقيق الاستفادة القصوى من المعلومات التي تم تجميعها والحصول عليها من المصادر المختلفة.

وقد استقر الاختيار على المستوى الثاني من الوصف الذي يتضمن حقل العنوان وبيان المسؤولية، وحقل النشر، وحقل الوصف المادي، وحقل التبصرة، مع الأخذ في الاعتبار أن الأفلام ليس لها بيان طبعة، ولا حقل السلسلة، ولا ينطبق عليها حقل التفاصيل المحددة للمادة الذي يستخدم في فهرسة الخرائط والدوريات وملفات الحاسب الآلي والموسيقى.^(٢)

(١) محمد فتحي عبد الهادي وآخرون. اتجاهات حديثة في الفهرسة. القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، ١٩٩٧. ص ٣٩

(٢) محمد فتحي عبد الهادي. المعالجة الفنية لأوعية المعلومات. مصدر سابق. ص ٣٤ - ٤١

أولاً: حقل العنوان وبيان المسؤولية.

إذا كان عنوان الفيلم أمراً سهلاً نوعاً ما نظراً لكون الفيلم لا يحمل سوى عنوان واحد فقط، وإن كانت بعض الأفلام يتم كتابة عناوينها في إطارات العرض [التترات] بطريقة تختلف عن كتابتها في الكتيبات الدعائية مثلاً، خاصة الأفلام التي تتضمن عناوينها أرقاماً فتكتب رقمية في مصدر ولفظية في مصدر آخر، فإن بيان المسؤولية للفيلم يحتاج إلى خبرة المفهرس، الذي يحدد أهمية الأشخاص المسؤولين عن الفيلم حسب رؤيته لأهمية هؤلاء الأشخاص في العمل المفهرس، فقد منحت بعض الدول المنتج صفة المؤلف للفيلم أو صاحب حق المؤلف الأصلي دون أن تعترف للمؤلفين الذين ساهموا بشكل رئيسي في المصنف السمع بصري بحق المؤلف وهذه الدول التي يطبق فيها نظام copyright مثل الولايات المتحدة الأمريكية؛ بينما في المملكة المتحدة يتم اعتبار المخرج هو المؤلف الأصلي للفيلم وفقاً لنظام حقوق المؤلف المقررة لمنتج الفيلم The producers film copyright، بينما تعتبر دول أخرى مثل فرنسا المنتج من المؤلفين الشركاء في المصنف السمع بصري مع المخرج وكاتب السيناريو ومؤلفي الصيغة النهائية السينمائية.^(١)

وقد اعتمد الباحث الترتيب التالي لبيان المسؤولية وفقاً لمنطقية صناعة الفيلم وترتيب مسؤولية الشخص عن فريق العمل، فجاء المنتج في الرتبة الأولى باعتباره الممول الرئيسي للفيلم والراغب في صنعه والداعم لكل فريق العمل والمالك لحقوق العرض والتوزيع، ثم المخرج وهو الشخص الذي يقود فريق العمل الفني الذي يتولى صناعة الفيلم ويشرف عليهم ويؤثر في كل مراحل الفيلم بدءاً من السيناريو ومروراً بالتصوير وانتهاءً بالمونتاج وإعداد النسخة النهائية للعرض، ثم كاتب النص السينمائي الذي يقدم البناء الدرامي للفيلم مكتوباً وموصفاً على الورق، ثم مدير التصوير المسئول عن تحويل السيناريو المطبوع إلى نص مرئي على هيئة لقطات ومشاهد متحركة، وأخيراً المونتير الذي يعيد ترتيب الأحداث وفقاً للسيناريو المكتوب.

(١) ليزيك، دليا. مصدر سابق. ص ١٤٦-١٤٨

وقد تم الالتزام بهذا المستوى فى صياغة حقل العنوان وبيان المسؤولية لكل فيلم من أفلام الفيلموجرافية وفى حالة عدم وجود الاسم تم وضع الاختصارات التالية: [د. إ] لبيان الإنتاج، [د. م] بالنسبة لاسم المخرج، [د. س] لكاتب السيناريو، [د. ت] لمدير التصوير، [د. ج] للقائم بالمونتاج.

مثال تطبيقي: لحقل العنوان وبيان المسؤولية.

الناصر صلاح الدين.

الناصر صلاح الدين [فيلم مرئى]/إنتاج آسيا؛ إخراج يوسف شاهين؛ سيناريو عبد الرحمن الشرقاوى؛ تصوير وديد سرى؛ مونتاج رشيدة عبد السلام.

ثانيًا: حقل بيانات النشر، التوزيع، إلخ.

حقل بيانات النشر والتوزيع من مكونات بطاقة الفهرسة التى تتضمن معلومات مهمة ويمكن أن تشمل معلومات عن الشخص أو الجهة المسؤولة عن طباعة وعاء المعلومات المفهرس له، إذا كانت المعلومات عن الناشر غير متوافرة، وتشير قواعد الفهرسة الأنجلو أمريكية المشار إليها فى إضافة اختيارية [٤,٧ ز ٢] إلى إمكانية ذكر مكان الصنع [الطبع] واسم الصانع [الطابع] و/أو تاريخ الصنع [تاريخ الطبع] إذا وجد على وعاء المعلومات، وكان هناك اختلاف بينهم وبين مكان النشر [العرض] واسم الناشر [الموزع] وتاريخ النشر [تاريخ العرض] إذا اعتبرت هذه المعلومات ذات أهمية من جانب هيئة الفهرسة.^(١)

وبتطبيق ذلك على الأفلام نشير إلى أن الباحث اعتمد المعلومات التالية لتسجيلها فى هذا الحقل لأهميتها لهذا النوع من أوعية المعلومات ذى الخصوصية الفريدة.

بالنسبة لمكان النشر [مكان العرض العام للجمهور] تسجل المدينة التى تم عرض الفيلم فيها عرضًا عامًا لأول مرة، وإذا لم يتوفر هذا البيان يكتب اسم الدولة ويوضع بين معقوفتين.

(١) جورمان، ميشيل. بول و.ونكلر. مصدر سابق. ص ٣٥٢

أما الناشر فهو بالنسبة للفيلم [الموزع الداخلي] لأن الموزع الخارجى معنىً بعرض الفيلم خارج مصر وليس داخلها وهو ما يهمنى، وهناك بعض الآراء التى تعتبر المنتج ناشراً وهذا يتعارض مع دور الموزع الذى يعد المسئول الأول عن توزيع الفيلم نتيجة شرائه لهذه الحقوق من المنتج المالك الفعلى لنسخة الفيلم.

تاريخ النشر يعنى تاريخ العرض الأول للفيلم داخل مصر، ويفضل كتابته باليوم والشهر والسنة لأهمية ذلك فى الترتيب العام للأفلام حسب تاريخ العرض الأول.

أما المعلومات المتعلقة بالطابع فيتم تسجيلها فى بطاقة الفهرسة، وفقاً لدلالة كل جزء من مكونات الطباعة حسب التفسير التالى:

— مكان الطباعة: بالنسبة للفيلم السينمائى هو الدولة التى يوجد بها معمل التحميض، وتم طباعة وتحميض نسخة الفيلم فيها وسوف نلاحظ وجود عدد لابس به من الأفلام المضرية تم طباعتها وتحميضها خارج مصر.

— الطابع: بالنسبة للفيلم هو المعمل الذى تم فيه طبع وتحميض نسخة الفيلم.

— تاريخ الطبع: هو تاريخ خروج النسخة الأولى الكاملة والجاهزة للعرض من الفيلم من معمل التحميض ويسجل باليوم والشهر والسنة، هذا التاريخ يعتبره المؤرخون السينمائيون تاريخ الإنتاج، ويختلف تماماً عن تاريخ العرض ويكتسب هذا التاريخ أهمية كبيرة لأن ترتيب الأفلام وفق هذا التاريخ يغير ترتيب الأفلام تماماً، كما أنه يعبر عن الفترة الزمنية التى تم تصوير وإعداد الفيلم فيها بدقة أكبر من تاريخ العرض الذى قد يتأخر سنوات عن تاريخ الإنتاج.

مثال تطبيقى: على حقل النشر فقط.

خريف آدم.

القاهرة: اتحاد الإذاعة والتليفزيون، ٢٠٠٥/٣/١٦ (مصر: معمل مدينة

السينما، ٢٠٠٢/١٠/١٢)

مثال تطبيقي آخر: على حقل النشر فقط.

الناصر صلاح الدين.

الناصر صلاح الدين [فيلم مرئي]/إنتاج آسيا؛ إخراج يوسف شاهين؛ سيناريو عبد الرحمن الشرقاوي؛ تصوير وديد سري؛ مونتاج رشيدة عبد السلام. - القاهرة: لوتس للتوزيع، ١٩٦٣/٢/٢٥ (إنجلترا: معامل دنهام، [١٩٦٢])

ثالثاً: حقل الوصف المادي:

الوصف المادي لأي وعاء من أوعية المعلومات هو الذي يحدد شكل ومواصفات الوسيط المتاح به هذا الوعاء، والمواصفات المادية التي تميزه عن غيره من وسائط إتاحة أوعية المعلومات الأخرى، ويتم الحصول على المعلومات الخاصة بهذا الحقل من أي مصدر، وفي فهرسة الأفلام المصرية اعتمدت تسجيل ثلاث معلومات أساسية عن الفيلم هي: تعداد الوحدات المادية للفيلم وفقاً للقواعد [٥،٧ ب ١، ٥،٧ ب ٢، ٥،٧ ج ٣، ٥،٧ ج ٤، ٥،٧ د ٢] مثل عدد الفصول أو عدد البكرات إذا كان الفيلم متاحاً على بكرات مع توضيح زمن التشغيل بالدقيقة؛ اللون مع توضيح إذا كان الفيلم أبيض وأسود أو ملوناً أو يجمع بين الاثنين؛ وفي الأفلام الصامتة تمت الإشارة إلى ذلك باستخدام الاختصارات المعتمدة، وعرض شريط الفيلم بالميليمتر.^(١)

مثال تطبيقي: على حقل الوصف المادي فقط.

في بلاد توت عنخ آمون.

٥ فصول [حو ٨٠ د ق]: صا، س x ب؛ ١٦ مم

(١) المصدر نفسه. ص ٣٥٣-٣٥٧

رابعًا: حقل التبصرات.

يتم عمل تبصرات لوعاء المعلومات لتوضيح المعلومات التي لم تسجل في حقول الوصف الرئيسية، وعلى مستوى فهرسة الأفلام تبدأ التبصرات بتسجيل أسماء فناني الأداء أصحاب الأدوار التمثيلية في الفيلم حسب تسلسلها في تترات العرض، يليها تبصرات تسجل أسماء الأشخاص الذين شاركوا في الجانب الفني مثل: مؤلف الموسيقى التصويرية، ومصمم الديكور، وكاتب القصة والحوار أو الجانب التصنيعي للفيلم ولم تذكر أسماؤهم في بيانات المسؤولية مع تحديد وظيفة كل واحد منهم في الفيلم.

مثال تطبيقي: على حقل التبصرات فقط.

سنة أولى حب.

تمثيل: نجلاء فتحى، محمود يس، جميل راتب، مريم فخر الدين.

اعتمادات: شارك في الإخراج عاطف سالم، نيازى مصطفى، حلمى رفلة، صلاح أبو سيف.

ملخص: يعالج فترة ما قبل ثورة يوليو والصراع السياسى بين الوفد والسرايا والإنجليز.

أما عن تطبيق هذه القواعد فى مكتبات حفظ الأفلام السابق الإشارة إليها، فقد تبين للباحث عدم وجود أى شكل أو نوع من الفهارس المتعارف عليها فى الفهرسة الوصفية لمصادر المعلومات المختلفة مثل: فهرس العنوان، أو فهرس المؤلف، أو فهرس الموضوع، يتم تطبيق حقول الوصف المادى المتعارف عليها عند إعدادها، وإنما يقتصر الأمر على عمل نماذج الاستثمارات السابق الإشارة إليها كبطاقة فيلمية تحتوى على البيانات الخاصة بالفيلم دون وجود قواعد خاصة أو منطقية أو أولوية فى ترتيب بيان قبل بيان آخر استنادًا إلى قواعد مقننة، هذه المشكلة لم تكن قاصرة على مكتبات حفظ الأفلام فقط، وإنما لاحظها الباحث فى محاولات الضبط الببليوجرافى التى قام بها نقاد سينمائيون ومؤرخون عند إعدادهم لقوائم حصرية للأفلام.

وقد واجه الباحث مشكلات جمة في محاولة عمل فهرس للأفلام السينمائية المصرية نتيجة تضارب المعلومات من جهة وتشتتها بين المصادر المختلفة من جهة أخرى، وهى آفة المعلومات المتاحة عن الأفلام المصرية، نتيجة غياب الضبط الدقيق والحرص على تسجيل كل معلومة بدقة، إلى جانب النقل الخاطئ للمعلومات عن كثير من المصادر السابقة دون بذل الجهود الكافية للتصحيح، أو المراجعة والتوثيق، والأمثلة كثيرة ومتعددة فى "دليل الأفلام فى القرن العشرين فى مصر والعالم العربى" ولا يتسع المجال لسردها جميعاً، لكن سأقدم أمثلة للتدليل على ما ذكرته.

فقد ورد صفحة ٣٨٢ أن فيلم الناصر صلاح الدين مدير تصويره هو كليلىو والصح وديد سرى، يسجل الدليل المعلومات الخاصة بشركة مصر للتمثيل والسينما مرة بهذا الاسم ومرة أخرى باسم "أستوديو مصر"، مع العلم أن أستوديو مصر هو مكان وأستوديو للتصوير ملحق به دار للعرض وكلاهما تابعين لشركة مصر للتمثيل والسينما؛ ونلاحظ التضارب فى تسجيل المعلومات فى فيلم عائلة زيزى ذكر أنه إنتاج عباس حلمى، وفى فيلم النظارة السوداء ذكر أنه إنتاج أفلام الاتحاد وهى شركة يملكها عباس حلمى، وفى فيلم سنوات الحب ذكر أنه إنتاج أفلام عباس حلمى، والواضح أن بيان الإنتاج واحد فى الأفلام الثلاثة والصحيح هو شركة أفلام الاتحاد التى أسسها عباس حلمى (راجع ص ٣٨٦ : ٣٨٨ من الدليل المشار إليه).

الفهرسة الموضوعية:

الفهرسة الموضوعية للأفلام تساعد على تيسير سبل الإفادة من الأفلام خلال تصنيفها وتنظيمها، وفق القواعد ونظم التصنيف المعمول بها فى معظم دول العالم، بتطبيق خطة تصنيف ديوى العشرى، أو تصنيف مكتبة الكونجرس، كما تساعد عملية وضع رؤوس موضوعات للأفلام فى معرفة المحتوى الموضوعى و/أو

الموضوعات التي يعالجها الفيلم، ومن ثم يمكن حصر الأفلام التي تعالج موضوع معين بسهولة ويسر خلال الضبط الاستنادي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفهرسة الوصفية ورؤوس الموضوعات.

الأفلام في تصنيف ديوى العشرى:

نظراً للطبيعة الخاصة للفيلم كوعاء ومصدر للمعلومات من حيث الشكل المادى الذى يرتبط بالفهرسة الوصفية، والمحتوى الموضوعى الذى يرتبط بالفهرسة الموضوعية أو التصنيف، الذى يختلف عن أوعية المعلومات التقليدية المعروفة مثل: الكتب، والتقارير، والأدلة، والدوريات المطبوعة.

فإن تطبيق خطة تصنيف دولية مثل خطة تصنيف ديوى العشرى، أو تصنيف مكتبة الكونجرس يعد أمراً صعباً يحتاج إلى مهارات خاصة من المصنف، فعندما وضع ملفل ديوى أسس وشعب خطة الرئيسية العشرة، وخصص للفنون شعبة رئيسية من الشعب العشرة الأولى عام ١٨٧٦، لم يكن يعلم عن الأفلام شيئاً لأنها ببساطة لم تكن قد اخترعت بعد، ولم يكن ليذكر أن مثل هذا النوع من أوعية المعلومات أو مصادر المعرفة البشرية سيمثل أهمية كبيرة فى يوم من الأيام شأن معظم أوعية المعلومات والعلوم التى ظهرت بعد ملفل ديوى، وجعل الخطة ذات نهايات مفتوحة من شأنه أن يستوعب مثل هذه الأنواع من أوعية المعلومات التى تمثل نواة لفروع من المعرفة تستجد، وبالتالي يتم تخصيص مكان لها فى الخطة، ويمكن للمكتبات التعامل معه كأحد أوعية المعلومات التى يتم اقتناؤها والاستفادة منها.

إلا أن ملفل ديوى لم يخصص للأفلام المكان الملائم لها فى الطبقات التى أشرف عليها بعد ظهور الأفلام وتعدد أنواعها وأشكالها بدءاً من عام ١٨٩٥، حتى اللجنة التى تولت الإشراف على تطوير وتحديث الخطة بعد ملفل ديوى لم تول الأهتمام اللازم ووضعتها مع وسائل الترفيه فى سلة واحدة.

وعندما ننظر إلى التسلسل الهرمي الذي يتوافر في الخطة لتسلسل أى موضوع في الجزئية الخاصة بالأفلام نجد أن الشعب أو التقريعات الدقيقة من الخطة في موضوع الأفلام تسير وفقاً للتسلسل الهرمي التالي.^(١)

٧٠٠ الفنون

٧٩١ الترفيه العام

٧٩١،٤ السينما - الإذاعة - التلفزيون

٧٩١،٤٣ السينما

٧٩١،٤٣٥ أنواع العروض السينمائية

٧٩١،٤٣٥٢ أفلام الدراما

٧٩١،٤٣٥٣ الأفلام التعليمية والوثائقية

٧٩١،٤٣٧ أفلام معينة

تشمل الوصف والنقد للفيلم: ترتب الأفلام هجائياً

فيتضح أن مصطلح الأفلام لم يرد كرأس موضوع إلا في الفرعية السابعة تحت عنوان أفلام الدراما، كما أن مصدر التفرع الرئيس هو الترفيه العام، الذى جاءت الأفلام التعليمية والوثائقية تحته أيضاً، وبالتالي اعتبرها المشرفون على الخطة من مصادر الترفيه العام.

ووفقاً للخلاصة الأولى لتصنيف ديوى العشرى جاء ذكر كلمة الفنون في ترتيب حقول المعرفة البشرية في المرتبة الثامنة بعد العلوم التطبيقية وقبل الآداب، وفي الخلاصة الثانية وتفرعاً من الفنون لم يأتِ أى ذكر لكلمة الأفلام أو السينما باعتبارهما من الفنون الأساسية التى يجب أن يتم تخصيص أرقام رئيسية لها فى حين تم تخصيص أرقام لفنون أخرى مثل الموسيقى والتصوير والرسم والتلوين.

(١) ديوى، ملف. التصنيف العشرى: الجداول. الرياض: دار المريخ للنشر، ١٩٨٦. ص ٢٢٢

أما التفرقة الثالثة فلم يأتِ أى ذكر لمصطلح الأفلام أو المصطلحات المرتبطة بالعمل السينمائي ككل فى الأرقام من [٧٩٠: ٧٩٩] فى الوقت الذى خصصت فيه أرقام أساسية لموضوعات أقل أهمية من موضوعات الأفلام مثل [٧٩٣] الألعاب المنزلية، [٧٩٤] ألعاب المهارات المنزلية، [٧٩٥] ألعاب الحظ وجميعها موضوعات تقل فى أهميتها وتأثيرها فى المجتمع عن الموضوعات المرتبطة بالأفلام.

وقد ظهرت بعض المصطلحات كرؤوس موضوعات أساسية لموضوعات ومجالات مرتبطة بالأفلام فى الطبعة الحادية والعشرين من تصنيف ديوى كما أوردها فؤاد إسماعيل فهمى فى آخر إصداراته عن تصنيف ديوى.^(١) والتى تتضح خلال الأرقام التالية فى خطة التصنيف والموضوعات التى خصصت لها فى موضوع التصوير السينمائي:

٧٧٨ مجالات محددة وأنواع خاصة من التصوير الفوتوغرافى والتصوير السينمائي والفيديو، والعمليات ذات العلاقة.

٧٧٨،٥ التصوير السينمائي.

٧٧٨،٥٢٣٤٣ الإضاءة فى التصوير السينمائي.

٧٧٨،٥٣٠٢٨٨ الصيانة والتصليح فى مجال التصوير السينمائي.

وتصنف الجوانب الفنية لصناعة السينما والفيديو تحت رقم ٧٧٨،٥، بينما الأعمال عن السينما والتلفاز والإذاعة كأشكال فنية والأعمال الشاملة عن الإنتاج السينمائي والتلفازي فيتم تصنيفها تحت رقم ٧٩١،٤٣، وهو الرقم الخاص بالسينما؛ وتحت رقم ٧٩١،٤٤ وهو الرقم الخاص بالإذاعة؛ وتحت رقم ٧٩١،٤٥ وهو الرقم الخاص بالتلفاز، ومن ثم إذا أردنا معرفة المعالجات المختلفة التى تمت مثلاً

(١) فؤاد إسماعيل فهمى. تصنيف ديوى العشرى بين النظرية والتطبيق فى طبعته الحادية والعشرين مع

دراسة مقارنة للطبعات السابقة. الرياض: دار المريخ للنشر، ٢٠٠٥. ص ٦٦٠-٦٦٣

لمسرحية ولیم شكسبير "هاملت" بالوسائل الفنية المختلفة فسوف نجدھا تحت الأرقام التالية وفقاً للشكل المتاحة به المسرحية.^(١)

٨٢٢،٣٣ النص الأدبي المطبوع لمسرحية هاملت.

٧٩٢،٩٢ الإخراج المسرحي لمسرحية هاملت.

٧٩١،٤٤٧ التسجيل الإذاعي لمسرحية هاملت.

٧٩١،٤٥٧ التسجيل التلفازي لمسرحية هاملت.

٧٩١،٤٣٧ التسجيل السينمائي لمسرحية هاملت.

لذا فالباحث يرى أن وضع ومكانة الأفلام فى خطة تصنيف ديوى يحتاج إلى المراجعة والدراسة والتعديل، لإعطاء الأفلام الأرقام المناسبة والمكانة التى تتلاءم مع أهميتها كمصدر من مصادر المعلومات الذى يعتمد عليه المؤرخون الآن فى كتابة التاريخ، مع ضرورة الفصل بين كون الفيلم وسيلة ترفيه ينطبق مفهومها على نوع معين من الأفلام، وبين ما يمثله من قيمة أدبية وثقافية تنطبق على الأنواع الأخرى من الأفلام والمصادر الثقافية التى تتميز عنها وتتفوق عليها الأفلام من حيث سهولة وسرعة الوصول إلى المستفيدين.

الأفلام فى تصنيف مكتبة الكونجرس:

وُضع تصنيف مكتبة الكونجرس ليُستخدم فى تنظيم وتصنيف المجموعات الكبيرة فى المكتبة التى كانت تتعدى المليون وعاء فى مجموعات كثيرة من مقتنياتها، ولم يكن الهدف من وضعه أن يكون نظاماً عالمياً فى الاستخدام مثل تصنيف ديوى العشرى، لذلك لم يتم وضعه على أساس فلسفى، وإنما وضع على

(١) المصدر نفسه. ص ٦٩٢

أساس نفعى يهتم بتلبية احتياجات المكتبة فى قدرتها على استيعاب وتنظيم المجموعات الكبيرة من مصادر المعلومات.^(١)

ونظراً لاعتماد التصنيف وبنائه على مجموعات المكتبة فقد جاءت التفاصيل الدقيقة والتفريعات المتشعبة داخل القوائم كثيرة ومتعددة وهو ما حقق شمولية التصنيف للتفاصيل الدقيقة فى الموضوعات التى يغطيها.

وقد وضعت القائمة الخاصة بتصنيف الفنون تحت إشراف شارلز مارتل، ونشرت طبعتها الأولى عام ١٩١٠، ونشرت الطبعة الثانية عام ١٩١٧، أما الطبعة الثالثة فقد نشرت عام ١٩٢٢ بإشراف كليرنس بيرلى، أما الطبعة الرابعة فقد نشرت عام ١٩٧٠ تحت إشراف ويليام فولكر وهى قائمة موسعة ومراجعة تشمل التقسيمات الفرعية الثمانية للفنون على مايلى:^(٢)

N عموميات الفنون البصرية

NA العمارة

NB النحت

NC الرسم. التصميم. الإيضاحيات

ND الرسم بالزيت والنقش

NE المواد المطبوعة

NK الفنون الزخرفية، الفنون التطبيقية، الديكور والزخرفة

NX الفنون عامة

(١) شعبان خليفة. تصنيف مكتبة الكونجرس دراسة تأصيلية وخطة قياسية. الإسكندرية: دار الثقافة العلمية،

٢٠٠٧. ص ٢٤

(٢) إمروث، جون فيليب. تصنيف مكتبة الكونجرس.... تأليف جون فيليب إمروث؛ ترجمة محسن السيد

العرينى. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٤. ص ٢٢٨ - ٢٢٩

وتتضمن القائمة الفرعية NX الخاصة بالفنون عامة الأعمال التى تتناول وسائل الفنون الجميلة ومنها الصور المتحركة والفنون المرئية.

وقد تأثرت هذه القائمة بشكل كبير بالتقسيمات الخاصة بالفنون الجميلة فى تصنيف ديوى العشرى، وبالتصنيف الواسع لكتر Cutter؛ ويمكن ملاحظة العلاقة بين تقسيمات قائمة الفنون فى تصنيف مكتبة الكونجرس، وتقسيم الفنون فى التصنيفات الأخرى التى تأثرت بها خلال التقسيمات الفرعية لمختلف الأشكال والوسائل فى القائمة N الخاصة بالفنون البصرية كما توضحها التفريعات التالية: (١)

N1-9211 الفنون البصرية

N 1-59 العموميات

N 61-72 النظرية. الفلسفة. جماليات الفنون البصرية

N 81-390 الدراسة والتعليم والبحث

N 400-3990 متاحف الفن، قاعات الفنون

N 4390-5098 المجموعات الخاصة والجامعون

N 5300-7418 التاريخ

N 7420-7525.8 الأعمال العامة

N 7560-8266 موضوعات خاصة بالفنون

N 8350-8356 الفن كمهنة. الفنانون

N 8510-8553 أستوديوهات الفن، مواد الفن

N 8554-8585 فحص وحفظ الأعمال الفنية

N 8600-8675 اقتصاديات الفن

N 8700-9165 الفن والدولة. الفن العام

(١) شعبان خليفة. تصنيف مكتبة الكونجرس.... مصدر سابق. ص ٤٣٢

ونلاحظ أن القائمة تحقق شمول التغطية لكل الموضوعات المتعلقة بالفنون البصرية ومنها الأفلام، فسوف نجد كل ما يتصل بنظريات الفن وفلسفته في القائمة الفرعية N 61-72، كما نجد ما يتعلق بدور العرض السينمائية في القائمة الخاصة بمتاحف الفن وقاعات الفنون، لكون دور العرض السينمائية من قاعات الفنون الخاصة بعرض الأفلام وتتساوى مع قاعات عرض الفنون التشكيلية، كما خصصت قائمة فرعية N5300-7418 لتاريخ الفن والتي تتضمن ١١٨ رقمًا لتاريخ الفن في العالم؛ والأمر نفسه بالنسبة لأستوديوهات التصوير والمواد الخام المستخدمة في صناعة الأفلام وأعمال الترميم والفحص والحفظ للأفلام، واقتصاديات الفن الذي يأتي التسويق السينمائي في إطار الموضوعات التي يشملها بالتغطية؛ وقد خصصت القائمة الأخيرة للعلاقة بين الدولة والفن والفن عمومًا.

لذلك يلبي تصنيف مكتبة الكونجرس فيما يتعلق بالفنون عامة والأفلام خاصة أهم التفاصيل الدقيقة المتعلقة بالموضوعات المرتبطة بعملية الإنتاج السينمائي، والفن السينمائي ككل، ويساعد على شمول التغطية في مكتبات الفنون ومكتبات الأفلام.

أما عن نظم التصنيف الأخرى فتقل أهميتها قياسًا بمدى انتشار استخدامها في المكتبات الخاصة بالأفلام، ولم يجد الباحث نظام تصنيف مقنن خاص بالأفلام، قامت بإعداده مؤسسة مصرية تهتم بالأفلام بأنواعها وأشكالها المختلفة، وإنما يتم تصنيف الأفلام في مكتبات الأرشيف القومي، ومكتبة شركة مصر للصوت والضوء والسينما وفقًا لنظام يسمى جوازًا تصنيف، يتم فيه ترتيب الأفلام على الرفوف حسب رقم الكود الدفتری أو رقم الحفظ المدون في السجلات الخاصة بالمكتبة دون الاعتماد على نظام تصنيف من النظم المعروفة مثل تصنيف ديوى العشرى، وتصنيف مكتبة الكونجرس.

الأفلام ورؤوس الموضوعات:

الهدف من استخدام رؤوس الموضوعات فى تنظيم المحتوى المعرفى لأوعية المعلومات وتحليله، هو التعريف بالموضوعات الفرعية الدقيقة، التى تأتى ضمن سياق الموضوع العام الرئيس لوعاء المعلومات خلال صياغة عناوين دقيقة ومقننة باستخدام الكلمات الدالة التى تعبر عن وتلخص محتوى الموضوعات الفرعية الدقيقة.^(١)

ونظراً لكون المحتوى المعرفى للأفلام يتضمن أكثر من موضوع يمكن تمييزه فى السرد الدرامى للفيلم؛ فإن استخدام ووضع رؤوس موضوعات فى حالة الأفلام يعد أمراً ضرورياً لتسهيل التحليل الموضوعى لمضمون الفيلم، فنادرًا ما نجد فيلمًا أحادى الموضوع فيتم تحليله موضوعيًا باستخدام رأس موضوع واحد له، وكثير من الأفلام تتضمن أكثر من موضوع يتعلق بالسياسة أو مشكلات المجتمع أو الفقر أو الزواج أو العلاقة بين الرجل والمرأة أو البطالة أو أزمة السكن وغلاء المعيشة، لذلك فإن عمل تحليل موضوعى للأفلام باستخدام رؤوس الموضوعات يساعد فى عملية التحليل الموضوعى لمحتوى الفيلم مما ييسر عملية الضبط والتنظيم والحصر للأفلام التى تتضمن معالجة لموضوع معين ويساعد على ذلك استخدام الترتيب الهجائى فى تنظيم وترتيب رؤوس الموضوعات.

وتفتقد الأفلام المصرية مثل هذا النوع من التحليل والمعالجة المستفيضة، كما تفتقد المعالجات الفنية للفهرسة والتصنيف، ويعد تحليل المحتوى المعرفى لمضمون الأفلام السينمائية فى مجال المكتبات والمعلومات من المجالات البحثية البكر التى تحتاج إلى المزيد من الدراسات الدقيقة للوقوف بدقة ووضوح على طبيعة الموضوعات التى عالجتها وطرحتها الأفلام المصرية على مدى تاريخها تمهيداً لوضع قائمة رؤوس موضوعات خاصة للأفلام.

(١) شعبان خليفة، محمد فتحى عبد الهادى. التحليل الموضوعى للمكتبات ومراكز المعلومات. القاهرة:

العربى للنشر والتوزيع، ١٩٩٢. ص ١٤

وبالرجوع إلى قائمة رؤوس الموضوعات العربية الكبرى في طبعتها الثانية بحثاً عن مدى تغطيتها للأفلام، يمكن تحليل ما جاء بها من رؤوس موضوعات مرتبطة بالأفلام في ثلاثة نقاط أساسية: (١)

• من حيث نوع الفيلم تضمنت القائمة رؤوس موضوعات لمعظم أنواع الأفلام باستخدام رأس الموضوع المركب الذى يغلب عليه تركيب الصفة والموصوف ومنها على سبيل المثال لا الحصر: الأفلام السينمائية؛ الأفلام التسجيلية؛ الأفلام التجريبية؛ الأفلام الاستعراضية؛ الأفلام البوليسية؛ الأفلام الدينية؛ الأفلام التعليمية؛ الأفلام الصامتة؛ الأفلام الملونة.

• من حيث العناصر المشتركة في صناعة الأفلام وإعدادها فقد اشتملت القائمة على معظم هذه العناصر باستخدام رؤوس الموضوعات البسيطة والمركبة مضافاً إليها التفرعات التى تناسبها مثل التفرعات الشكلية والجغرافية والتاريخية والوجيهية ومنها على سبيل المثال لا الحصر: الأفلام — تجميع وطبع؛ الأفلام — تخزين؛ الأفلام السينمائية — إخراج؛ الأفلام السينمائية — توزيع؛ الأفلام السينمائية — تأليف؛ الأفلام السينمائية — مصر.

• من حيث المجالات الموضوعية ذات الصلة بالأفلام، فقد جاءت رؤوس الموضوعات الخاصة بها متنوعة باستخدام رأس الموضوع البسيط والمركب ومنها على سبيل المثال لا الحصر: الأفلام — فهرسة؛ الأفلام — فهرس؛ الأفلام — تصنيف؛ الأفلام — كشافات؛ الأفلام السينمائية — ايداع؛ الأفلام السينمائية — مهرجانات؛ الأفلام السينمائية — نقد.

(١) شعبان خليفة، محمد عوض العايدى. قائمة رؤوس الموضوعات العربية الكبرى [٢ مج]. ط٢. القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤.

مع الأخذ في الاعتبار أن رؤوس الموضوعات المستخدمة في القائمة قد تم ربطها برؤوس الموضوعات غير المستخدمة من خلال الإحالات بفئاتها المختلفة للربط بين الموضوعات المختلفة والمتنوعة ذات الصلة بالأفلام والسينما.

الضبط الاستنادي للأفلام:

يهدف الضبط الاستنادي Authority Control إلى حفظ الثبات في رؤوس الموضوعات المستخدمة في الملف الببليوجرافي المعد لمصدر المعلومات استناداً إلى ملف الاستناد، الذي يحتوي على مجموعة التسجيلات والرؤوس المستخدمة في إنشاء الروابط المنطقية بين ملفات الاستناد والملفات الببليوجرافية: أي بين التسجيلات الاستنادية الفردية لمصدر المعلومات وكل التسجيلات الببليوجرافية التي يستخدم لها رأس الموضوع المقنن.^(١)

ويرتبط الضبط الاستنادي بشكل أساسي بالفهرسة الوصفية والموضوعية عن طريق الفهارس ورؤوس الموضوعات، فالعلاقة بين الفهرس والضبط الاستنادي أساسية نتيجة للوظيفة التي يؤديها الفهرس باستخدام نقاط الإتاحة بغض النظر عن شكل الفهرس ونوع مصدر المعلومات، وهي وظيفة تسهيل إيجاد مصدر المعلومات بالمكتبة خلال المداخل المتاحة عنه سواء باسم مؤلفه أو عنوانه أو موضوعه، بالإضافة إلى إمكانية تجميع مصادر المعلومات الخاصة بمؤلف معين أو الخاصة بموضوع معين؛ أما العلاقة بين الضبط الاستنادي ورؤوس الموضوعات فهي نتيجة استخدامها في صياغة الأشكال المختلفة لرؤوس الموضوعات سواء المستخدمة أو غير المستخدمة في ملف الاستناد.^(٢)

(١) محمد فتحي عبد الهادي. المعالجة الفنية لأوعية المعلومات.... مصدر سابق. ص ١١٠

(٢) المصدر نفسه. ص ١١٠

فالأفلام من مصادر المعلومات التي تخضع لعمليات الفهرسة الوصفية، ويمكن إعداد أنواع مختلفة من الفهارس لها، أهمها فهرس العنوان الذي يستخدم عنوان الفيلم كمدخل له، وفهرس المؤلف الذي يمكن أن يتم إعداده باعتماد المخرج أو كاتب السيناريو كمؤلف للفيلم وفقاً لرؤية المفهرس وخبرته التي أقرتها المادة الاختيارية الخاصة بحقل العنوان وبيان المسؤولية في قواعد الفهرسة الأنجلو - أمريكية في موضوع تحديد بيان المسؤولية للفيلم.

كما يمكن استخدام قوائم رؤوس الموضوعات في تقنين مجموعة من أشكال رؤوس الموضوعات للفيلم الواحد بحيث تعبر عن موضوع الفيلم باستخدام رأس موضوع رئيس يتم صياغته واستخدامه كرأس موضوع معتمد للوصول إلى الأفلام التي تتناول هذا الموضوع، ومجموعة أخرى من أشكال رؤوس الموضوعات التي تعبر عن الموضوعات الفرعية التي يتضمنها الفيلم، ويتم استخدامها كرؤوس موضوعات غير معتمدة يتم الإحالة منها إلى رأس الموضوع المعتمد. وهكذا يمكن أن تتوافر البنية الأساسية لعمل ضبط استنادي للأفلام المصرية باستخدام الفهارس المعدة ورؤوس الموضوعات المقننة، وذلك في إطار مشروع قومي لضبط الأفلام المصرية من أجل توفير قاعدة بيانات متكاملة يمكن استخدامها من قبل الباحثين والمهتمين بدراسة الأفلام للحصول على البيانات والمعلومات الأولية التي تحقق أهدافهم.

الضبط الاستنادي لعناوين الأفلام:

يحتاج الضبط الاستنادي لعناوين الأفلام إلى القيام بالعمل الاستنادي لإقرار الشكل النهائي للمفهوم الموضوعي الذي سيتم استخدامه كرأس موضوع معتمد في التسجيلة الببليوجرافية المعدة للفيلم، وتقرير المفاهيم التي سيتم استخدامها كرؤوس موضوعية غير معتمدة تستخدم في الاحالات، ففي الأفلام المصرية عند استخدام عناوين الأفلام كمدخل نلاحظ التفاوت اللغوي بين العناوين فنجد عناوين باللغة العربية الفصحى، وعناوين باللغة العامية، وعناوين وسطى بين العامية والفصحى وعناوين ليس لها دلالة أو معنى.

كما أن التركيب اللغوي لعناوين الأفلام المصرية يتفاوت بين العناوين التي تأتي في صيغة الجملة الاسمية والجملة الفعلية [حوالي ٦٠٠ فيلم] منها (جفت الأمطار، أنا الماضي، يحيا الحب، السقامات) والعناوين التي تأتي في صيغة التركيب الوصفي [حوالي ٤٨٠ فيلم] منها (الزوجة السابعة، الطريق المسدود، الليالي الطويلة) والعناوين التي تأتي في صيغة التركيب العطفى [حوالي ٢٤٠ فيلم] منها (الحلال والحرام، الإنسان والجن، الأبيض والأسود) والعناوين التي تأتي في صيغة التركيب الإضافى [حوالي ٩٠٠ فيلم] منها (أنشودة الفؤاد، معبودة الجماهير، أولاد مصر).

بالإضافة إلى العناوين المفردة من كلمة واحدة أو أسماء الأشخاص أو الجملة المكونة من أكثر من كلمتين، والعناوين المبهمة والغامضة التي لا تعبر عن مفهوم موضوعي مكتمل المعنى يمكن فهمه بمجرد قراءة العنوان، وتحتاج إلى تفسير المعنى المقصود وتوضيحه من العنوان ودلالاته، ومنها الأفلام التي تتضمن الأرقام الحسابية والحروف في عناوينها دون معنى واضح، مثل أفلام (٤-٢-٤؛ ٥٠٠١؛ تيتا وونج؛ نادوجا؛ ذهب؛ دنائير؛ سيجارة وكاس؛ كيلو ٩٩؛ هـ ٣؛ فيفازالاطا؛ خمسة باب؛ سمع هس؛ آى آى؛ توت توت؛ مستر دولار؛ خلطبيطة؛ استاكوزا؛ حلق حوش؛ هارمونيك؛ الكافير؛ بونو بونو؛ قل الفل؛ شورت وفانله وكاب؛ الكاش ماشى؛ جرانيتا؛ كيمو وأنتيمو؛ أشناتا أشتوت).

لا تعبر هذه العناوين عن مضمون الفيلم في معظم الأفلام التي تحمل مثل هذه العناوين، وإنما تم وضعها للفت الأنظار وجذب المشاهدين، ويستند العنوان إلى دلالة هامشية في الفيلم تم توظيفها في العنوان لخدمة الأغراض التسويقية للفيلم.

ويعتقد الباحث أن التنوع في صياغات عناوين الأفلام وتراكيبها اللغوية ومستواها اللغوي يجعل صياغتها وتقنياتها أمراً في غاية الصعوبة، وهى من المشكلات التي تواجه الضبط الاستنادى عموماً في المصادر العربية، ويمكن التعامل مع عنوان الفيلم كوحدة واحدة ذات دلالة تعبر عن مصدر من مصادر المعلومات لا يمكن التدخل لتغييره أو تعديله أو إعادة صياغته لتقنيته وفقاً للقواعد المتبعة، يتم الوصول للفيلم خلاله، لذلك فالعنوان ككل يعد نقطة إتاحة أو وصول إلى الفيلم.

أما على المستوى الموضوعي فمساحة المرونة هنا كبيرة، نظرًا لإمكانية صياغة أكثر من رأس موضوع للفيلم الواحد للتعبير عن الموضوع الرئيس والموضوعات الفرعية التي يعالجها الفيلم، لذلك يمكن إعداد ملف الاستناد الموضوعي للأفلام من خلال تقنين عدد من رؤوس الموضوعات للفيلم، مع ضرورة عمل الإحالات المناسبة للربط بين رأس الموضوع المعتمد ورؤوس الموضوعات غير المعتمدة.

الضبط الاستنادي للأسماء:

إذا كان الضبط الببليوجرافي لمصادر المعلومات يمثل تحديًا كبيرًا للمفهرسين أثناء عملية الوصف الببليوجرافي لمصادر المعلومات، فإن عملية صياغة الأسماء سواء مادية أو معنوية من العمليات المهمة لعملية الضبط سواء على مستوى الوصف الببليوجرافي أو رؤوس الموضوعات التي تقنن للتعبير عن المحتوى الموضوعي للمصدر.^(١)

فعملية الضبط الاستنادي لأسماء العاملين أو المشتركين في صناعة الفيلم، سواء كانت لأشخاص ماديين من ممثلين وفنيين، أو أشخاص معنويين مثل شركات الإنتاج والتوزيع، تواجه المشكلات نفسها التي تواجه الضبط الببليوجرافي للأسماء في مصادر المعلومات الأخرى نتيجة تنوع عناصر الاسم، وتنوع عناصر الشهرة خصوصًا العاملين في الأفلام، وعدم وجود تشريع يقضى باختيار كل شخص للقب معين يعرف به، إلى جانب عدم وجود قواعد موحدة تحدد شكل المدخل للاسم العربي.

لذلك يتطلب الضبط الاستنادي للأسماء ضرورة إعداد ملف استناد موحد للأسماء حتى لا تتعدد أشكال الاسم الواحد، والحاجة إلى قواعد موحدة تحدد شكل المدخل للاسم العربي.^(٢)

(١) محمد فتحي عبد الهادي وآخرون. اتجاهات حديثة في الفهرسة. مصدر سابق. ص ٣٩-٤٠

(٢) محمد فتحي عبد الهادي. المعالجة الفنية لأوعية المعلومات.... مصدر سابق. ص ١١٩

تطبيقاً على أسماء العاملين في الأفلام، ونظراً لاستخدام الغالبية العظمى منهم لأسماء شهرة تختلف تماماً عن أسمائهم الفعلية، فإن استخدام اسم الشهرة في حالة الضبط الاستنادي لأسماء العاملين في الأفلام يعد منطقياً كونه الاسم الذي يعرف به الممثل أو المخرج في أوساط الجماهير والباحثين، فعلى سبيل المثال يعد محمد جابر من أشهر الممثلين السينمائيين في مصر وله العديد من الأفلام السينمائية المهمة، للوهلة الأولى عند استخدام هذا الاسم كمدخل في ملف الاستناد للبحث عن أفلام هذا الممثل ستكون نتيجة البحث صفر، أما إذا تم تغيير الاسم إلى نور الشريف وهو اسم الشهرة لنفس الشخص فإن نتيجة البحث سوف تختلف تماماً؛ الأمر نفسه فيما يخص أسماء العاملين في المجالات الفنية الأخرى في الفيلم، فيفضل استخدام اسم بركات بدلاً من هنري بركات لكون الأول أكثر شهرة من الثاني، وحسنوف بدلاً من حسن محمد حلمي فالأول معروف كمونتير أما الثاني فلا يعرفه سوى النقاد أو المؤرخين، ويأتى هذا الاختلاف نتيجة كتابة أسماء الشهرة في تترات الأفلام، ومن ثم يكتسب شهرة وانتشاراً على نطاق أكبر من الاسم الحقيقي للشخص نفسه.

الخلاصة:

خلّصت دراسة الحفظ والمعالجة الفنية للأفلام إلى عدة نتائج يمكن تلخيصها وصياغتها في النقاط التالية:

- فيما يخص المعايير الدولية للحفظ ما زال تطبيق هذه المعايير في مصر معيئاً لا يتماشى مع المعايير الدولية المطبقة في الأرشيفات والمكتبات الفيلمية في الدول الغربية.

- يعاني الأرشفة القومية المصرية للفيلم من مشكلات عدة تتعلق بالحفظ ومعايير وتقنياته والمعالجة الفنية على مستوى الفهرسة والتصنيف، مما

أدى إلى تعرض مقتنياته من الأفلام للتلف نتيجة سوء الحفظ والتخزين وعشوائية حفظ البيانات والمعلومات الخاصة بالأفلام.

• توجد فجوة كبيرة بين مفهوم المكتبات الأرشيفية للأفلام فى مصر، ونظيرتها فى الدول الأجنبية.

• لا توجد فهرسة حقيقية للأفلام المصرية، ومن ثم لا يوجد فهرس منضبط معد بطريقة علمية وبتقنين من تقنيات الفهرسة المعروفة، يمكن أن يوفر معلومات صحيحة ومنظمة عن الأفلام.

• توجد عشوائية فى تسجيل البيانات الأساسية التى تستخدم فى الفهرسة على المصادر المحددة للمعلومات نتيجة غياب جهة مسئولة تفرض وضع هذه البيانات بشكل صحيح.

• يوجد قصور واضح فى تغطية خطط التصنيف للأفلام والموضوعات المتصلة بها خاصة فى تصنيف ديوى العشرى الذى يحتاج إلى إعادة النظر فى وضع الأفلام ضمن وسائل الترفيه العام، وزيادة الأرقام الأساسية المخصصة للموضوعات الرئيسية المهمة المرتبطة بالأفلام بأنواعها وأشكالها المختلفة.

• هناك حاجة ملحة لتقنين قائمة رؤوس موضوعات للأفلام تغطى الموضوعات التى تعالجها الأفلام وتكون أداة يُعتمد عليها فى دراسات تحليل المضمون للأفلام المصرية.

• الضبط الاستنادى للأفلام يمثل جزئية مهمة مازال غائبة عن الأفلام المصرية تحتاج إلى ضبط وتقنين للأسماء والموضوعات التى تعالجها الأفلام بالاعتماد على قوائم معيارية يتم الاعتماد عليها، وتعد من قبل المتخصصين فى علم المكتبات والمعلومات بالتعاون مع المتخصصين فى العلوم والفنون السينمائية خاصة والفنون عامة.

الفصل السابع

إتاحة الأفلام المصرية واسترجاعها

تمهيد:

الإتاحة هي المحور الثالث من محاور الدراسة الأساسية، وسيتم دراستها وتحليلها من خلال عدة موضوعات رئيسية ذات صلة مباشرة بالإتاحة، تبدأ بمفهوم الإتاحة كمصطلح وعلاقته بالمصطلحات، والمفاهيم الأخرى؛ التي تؤدي المعنى نفسه أو الوظيفة، وما إذا كانت هذه المصطلحات تصلح كمرادفات للإتاحة أم لا. ثم بعد تحديد مصطلح الإتاحة يعرض الباحث التطور التاريخي للإتاحة منذ نشأة الأفلام وتقديمها للجمهور؛ للارتباط الوثيق بينهما، وبما أن الإتاحة تتخذ أكثر من طريقة — أو وسيلة — للوصول بالفيلم إلى المتلقي؛ فمن المهم دراسة الإتاحة المعيارية للأفلام وهل يمكن اعتبارها بئاً انتقائياً للأفلام؟ وما إذا كانت تختلف عن الإتاحة العامة.

بعد ذلك تناقش الدراسة الإتاحة في إطار القوانين المنظمة لها في مصر، وما إذا كانت تتناسب مع مفهوم الإتاحة، والإجراءات المتبعة؛ لإتاحة الأفلام عبر القنوات الشرعية التي تسمح بإتاحة الأفلام للجماهير والباحثين، ثم المؤسسات المختصة وذات الصلة بالإتاحة في مصر، ودورها في تيسير سبل الوصول للأفلام، وفي نهاية الدراسة تعرض للقضايا المرتبطة بالإتاحة وتأثيرها الإيجابي، أو السلبي على عملية الإتاحة ككل، وكيفية معالجة هذه القضايا لتحقيق الهدف من الإتاحة بالوصول بالأفلام للجماهير.

مفهوم الإتاحة، وعلاقته بالنشر، والعرض، والتوزيع:

تتخذ الإتاحة أشكالاً مختلفة منها الإتاحة المجتمعية والمؤسسية والنفسية والفكرية والبليوجرافية والمادية أو الطبيعية؛ ويتحدد كل شكل منها وفقاً لمدى حاجة مجتمع المستفيدين إلى المعلومات وأنواعها.^(١)

(١) لانكستر، ويلفرد، شارون ل بيكر. خدمات المكتبات والمعلومات ... الرياض : مكتبة الملك عبد

العزیز العامة، ٢٠٠٠م = ١٤٢١هـ. ص ٤٧-٤٨

ويستخدم الإتاحة مصطلحاً لوصف نظام يسمح للمستخدمين بالوصول إلى مصادر المعلومات المختلفة، كما تعني القدرة على الدخول إلى نظام معين، وتحقيق الاستفادة المحتملة منه، وترتبط الإتاحة بمجموعة من القوانين، والتعليمات التي تحدد على أساسها حقوق المستخدمين في الوصول بشكل محدد إلى مصادر المعلومات باستخدام الأدوات المتاحة لذلك؛ وتتميز الإتاحة بتنوع وسائلها في الوصول المباشر، وغير المباشر إلى مصادر المعلومات باستخدام شبكة المعلومات الدولية Internet خلال المكتبة باستخدام قواعد البيانات المتاحة للمستخدمين والأدوات التي توفرها المكتبة مثل الفهارس، والقوائم الببليوجرافية.^(١)

أما البعد الآخر للإتاحة؛ فيتعلق بالقدرة على الحصول على المعلومات والخدمات خلال تقليل الصعوبات والمعوقات التي تحول دون سهولة الوصول وسرعته، لذلك تعمل الدول المتقدمة على تسهيل القوانين التي تحكم عملية الإتاحة، خصوصاً المتعلقة باستخدام شبكة الإنترنت خلال تحديث الأنظمة التكنولوجية المستخدمة؛ والعمل على تقليل التكلفة المادية التي يتحملها المستخدمون.^(٢)

ترتبط الإتاحة بعدة مصطلحات أخرى — قد تتفق في تعريفها في جزء كبير من المعنى الذي تعنيه الإتاحة بالنسبة للأفلام — يقصد بها العرض العام، والتوزيع مثل مصطلحات: العرض، والتوزيع، والنشر، والبث والأداء العلني، والتوصيل العلني، وما يهم هذه الدراسة هو مناقشة مفهوم الإتاحة من وجهة نظر علم المعلومات، الذي يعتبر إيصال المعرفة وسهولة الوصول إليها والحصول عليها أيًا كان مصدرها، وبثها واسترجاعها من أهم معاييرها، كما حددها معهد علماء المعلومات ببريطانيا، وهي وجهة النظر المرتبطة بالتخصص الذي تنتمي إليه الدراسة، وتحرص على الالتزام بها.^(٣)

(١) Wikipedia. Accessibility. (Cited at 7/12/2006) Available at:
<http://en.wikipedia.org/wiki/film-accessibility>

(٢) Wikipedia. Accessibility.... Op.cit.

(٣) فيكرى. براين كامبل، ألينا فيكرى . مصدر سابق . ص ٤٠٣ .

فقد ارتبطت الأفلام منذ نشأتها بالجمهور [المستفيدين] الذى يُقبل عليها، ويشاهدها خلال العرض العام لها، وهى مصنف سمعى بصرى ذو طبيعة خاصة، جاء مصطلح الإتاحة مرتبطاً بهذا المصنف من وجهة النظر الفنية والسينمائية مستخدماً أكثر من معنى لتحقيق الهدف ذاته، فارتبط بالتوصيل، والأداء العلنى الذى جاء تعريفه فى المادة (١٣٨) من القانون المصرى لحماية الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ أنه "أى عمل من شأنه إتاحة المصنف بأية صورة من الصور للجمهور مثل: التمثيل، أو الإلقاء، أو العزف، أو البث بحيث يتصل الجمهور بالمصنف عن طريق الأداء، أو التسجيل الصوتى، أو المرئى أو المسموع اتصالاً مباشراً" وبالتالي يتضح أن الأداء العلنى هو فى مضمونه يعنى إتاحة وبثاً للمصنف يُعنى بالكيفية المستخدمة فى الأداء سواء التمثيل، أو الإلقاء، أو العزف، أو البث خلال عدة وسائل مثل التسجيل الصوتى، والمرئى.

كذلك ارتبطت الإتاحة بعدة مصطلحات مثل: النشر، والعرض، والتوزيع، والبث، وما إذا كانت العلاقة بين هذه المصطلحات علاقة طردية تصل فى النهاية إلى معنى ومفهوم واحد؛ يمكن تحديده وإجماله فى مصطلح واحد هو الإتاحة، وإذا ما تم دراستها خلال الأفلام تتضح صحة هذه العلاقة الطردية التى تربط بين الإتاحة وهذه المصطلحات أم لا؟ ومناقشتها مناقشة موضوعية.

الإتاحة وعلاقتها بالنشر:

مصطلح النشر يستخدم كثيراً؛ للتعبير عن إتاحة مصادر المعلومات المطبوعة، ومعناه إتاحة الرسالة الفكرية التى ينتجها العقل البشرى على وسيط خارجى [الورق] بحيث تصبح قابلة للتداول بين الناس بسهولة ويسر، والنشر المطبوع عملية معقدة تمر بثلاث مراحل أساسية هى مرحلة التأليف [تحرير النص] التى يتم فيها وضع الأفكار والمعلومات التى تعبر عن الرسالة الفكرية [المضمون] فى إطار منطقى قابل للفهم والتلقى؛ أما المرحلة الثانية فهى مرحلة التصنيع [الطباعة] التى يتم فيها تصنيع عدد من النسخ وطباعتها؛ لكى تصل إلى أكبر عدد

من الناس؛ أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة التوزيع والتسويق بمعنى توصيل الرسالة الفكرية التي صيغت على شكل كتاب إلى المستفيدين [الجمهور] وبذلك تكتمل عملية النشر بالنسبة للكتب والمصادر المطبوعة عمومًا.^(١)

وعندما نربط بين مفهوم الإتاحة للأفلام، ومفهوم النشر للكتب خلال هذا المفهوم المحدد للنشر نجد أن كلا المصطلحين يحمل الدلالة نفسها. ويعبر عن المعنى نفسه، وإن اختلف الوسيط الذي تتاح أو تطبع عليه الرسالة الفكرية؛ فالفيلم والكتاب من مصادر المعلومات المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالناس، وتفقد قيمتها وأهميتها إذا لم تصل إلى الناس، لتوصيل الرسالة الفكرية التي تحملها.

وعملية الإتاحة بالنسبة للأفلام لا تختلف كثيراً عن عملية النشر للكتب، فالإتاحة للفيلم تعنى إتاحة الرسالة الفكرية للمؤلف — وهو هنا كاتب السيناريو بالدرجة الأولى — وإن تدخل آخرون مثل: المخرج أو المنتج أو المونتير في تعديل محتوى هذه الرسالة ومضمونها، إلا أن ذلك يتم بالتوافق مع كاتب السيناريو باعتباره المؤلف الأصلي للعمل ككل، عبر وسيط [شريط الفيلم] بحيث يصبح الفيلم قابلاً للتداول بين الناس بسهولة ويسر خلال العرض العام.

وتمر الإتاحة للأفلام بالمراحل الثلاث نفسها التي يمر بها النشر للكتاب، وهي مرحلة التأليف [كتابة القصة والسيناريو والحوار] التي يتم فيها وضع القصة والمعالجة الدرامية لأحداثها وتقسيمها إلى فصول، ومشاهد، ولقطات يمكن أن تعبر عن الرسالة الفكرية [المضمون] في إطار منطقي قابل للفهم والتلقي؛ والمرحلة الثانية هي مرحلة التصنيع [التصوير والمونتاج] التي يتم فيها تصنيع الفيلم من خلال تحويل اللقطات التي تم صياغتها على الورق إلى صور متحركة تعبر عن أحداث القصة وتجسدها، والبناء الدرامي للموضوع، وتوظف هنا وسائل عديدة لخروج الصورة بشكل يعبر عن الموضوع بدرجة كبيرة مثل: الديكور، والإضاءة، والموسيقى التصويرية، والمؤثرات، وبعد انتهاء التصوير يتم عمل المونتاج وإعادة ترتيب لقطات الفيلم وفقاً للتسلسل المنطقي والزمني للأحداث وتستخدم الموسيقى،

(١) شعبان خليفة. فنلغات في أساسيات النشر الحديث . القاهرة : العربي للنشر والتوزيع، ١٩٩٢. ص ٩-

والمؤثرات كعوامل مساعدة على تجسيد الحدث، وبانتهاء المونتاج تصبح نسخة الفيلم النهائية جاهزة لكى تصل إلى أكبر عدد من الناس؛ عبر المرحلة الثالثة وهى مرحلة التوزيع والتسويق [العرض العام] بمعنى توصيل الرسالة الفكرية التى صيغت على شكل فيلم إلى الجمهور [المستفيدين] وبذلك تكتمل عملية الإتاحة [النشر] بالنسبة للأفلام عموماً.

لذلك يمكن القول إن الإتاحة نشر، والنشر إتاحة من منظور علم المكتبات والمعلومات — وإن اختلف مصدر المعلومات — وإن مصادر المعلومات على الرغم من تنوعها واختلافها من حيث الشكل والنوع واختلاف طرق إعدادها وتصنيعها وتوصيلها إلى المستفيدين منها، فإنها فى النهاية تهدف إلى توصيل الرسالة الفكرية التى ينتجها العقل البشرى إلى الناس وهذا الاختلاف والتنوع يثريها ويؤكد قدرتها على الوصول إلى كل الفئات، بمستوياتها الثقافية المختلفة.

الإتاحة، والعرض العام للفيلم:

إذا نظرنا إلى الإتاحة باعتبارها عملية العرض العام للفيلم على الجمهور، فإننا بذلك نختزل عملية الإتاحة ونقلص معناها، ومفهومها الشامل الذى يعد العرض العام جزءاً منه، أو مرحلة مكملة لعملية الإتاحة ككل، لذلك؛ فالباحث يعتبر التعريفات التى تعتبر الإتاحة مساوية للعرض العام هى تعريفات قاصرة، وناقصة لا تعبر بدقة عن المعنى الدقيق للإتاحة، الذى يرتبط بالوصول إلى الأفلام كمصادر للمعلومات ليس للجمهور، أو المستفيدين فقط خلال العرض العام، وإنما للباحثين خلال إتاحة البيانات، والمعلومات، والأفلام نفسها للباحثين الذين يقومون بدراساتها، وإعداد بحوثهم العلمية عنها، كما يحتاج إليها المؤرخون المهتمون بالتأريخ لأحداث معينة تناولتها الأفلام، وجسدتها بالصوت والصورة، وهنا تتخلى الإتاحة عن مفهوم العرض العام، لتصبح أقرب إلى البث الانتقائى للمعلومات التى تتضمنها أو الأحداث التى تجسدها، خاصة عند السماح بالوصول إلى الفيلم، ومناقشة أو طرح قضية معينة ومناقشتها خلال الطرح الذى تم لها فى الفيلم، وهنا تصبح الإتاحة معيارية [٣/٧] موجهة إلى فئات معينة، وليس إلى الجمهور العام المختلط الذى يشاهد الفيلم فى دار العرض ثم يذهب لا يلوى على شىء.

الإتاحة والتوزيع:

نظرًا للطبيعة الخاصة للفيلم كمنتج ثقافي يتاح عبر وسيط مادي له طبيعته شديدة الخصوصية [شريط ٣٥مم] التي لا تسمح بإتاحته للجمهور؛ لكي يقتنيه بالشراء والاحتفاظ به لاسترجاعه وقراءته [مشاهدته] في وقت لاحق — انتهت هذه الخصوصية بظهور شرائط الفيديو — فقد ظهرت شركات التوزيع التي تعمل على نشر الفيلم، لعرضه على نطاق واسع في الداخل والخارج باستخدام نسخ محدودة من الفيلم، لا تتاح للبيع للجمهور توزع على دور العرض السينمائية؛ لتكرار عرضها على الجمهور داخل صالة العرض.

وقد ظهر التوزيع في وقت مبكر مع بداية إنتاج وعرض الأفلام السينمائية في مصر، وهنا سؤال مهم يطرح نفسه مفاده هل يمكن اعتبار الموزع ناشرًا؟ يتساوى في الوظيفة والمهمة مع الناشر بالنسبة للكتاب، ويحتل المكان نفسه في حقل بيانات النشر في بطاقة الفهرسة، والعلاقة بينه وبين المنتج الذي تعده بعض الدول — ومنها مصر — بمثابة الناشر للفيلم في حين تعده دول أخرى مثل: أمريكا، وفرنسا مؤلفًا للفيلم وليس ناشرًا.^(١)

الإجابة عن هذا السؤال ليست سهلة؛ نظرًا للاختلاف الواضح بين الكتاب والفيلم كمنتج ووعاء ومصدر للمعلومات؛ فالكتاب يتاح عن طريق تعدد النسخ، ومن ثم يرتبط مفهوم نشره بمدى توزيع النسخ المعدة ووصولها إلى المستفيدين [القراء والباحثين] ويكون الناشر والموزع في حالة الكتاب هو المنتج الذي يتحمل تكاليف الطباعة وتعدد النسخ — أحيانًا يقوم المؤلف بهذا الدور — أما القائم بعملية الطباعة نفسها؛ فيأتي في مرتبة أقل أهمية على الأقل في حقل بيانات النشر في بطاقة الفهرسة، أما الفيلم، فهو مصنف يتاح للجمهور بتعدد النسخ التي يمكن أن يمتلكها الموزع لإتاحتها للجمهور، أو المستفيدين خلال شراء حق عرض الفيلم وتوزيعه من المالك الأصلي للنسخة الأصلية [النيجاتيف السالب] لفترة زمنية محددة، وهو المنتج الذي يكتفى ببيع حقوق العرض والتوزيع، بل أحيانًا يقوم المنتج بدور الموزع للفيلم الذي أنتجه فيجمع بين الوظيفتين، كمنتج وموزع.

(١) ليزيك، دليا. مصدر سابق . ص ١٤٧

وبالتالى يصبح مفهوم الناشر بالنسبة للفيلم مرتبطاً أكثر بالموزع، أو عملية التوزيع أكثر من ارتباطه بالمنتج الذى يقتصر دوره على مجرد التمويل المادى لعملية إنتاج الفيلم كمنتج ثقافى مثل الكتاب، لكونه مؤثراً فى المضمون، والمحتوى الفكرى للفيلم عكس الناشر فى حالة الكتاب الذى لا يتدخل فى المحتوى الفكرى الذى يتضمنه الكتاب، إنما يملك الحق فى قبول نشره كما هو دون تدخل أو رفضه.

ويتوافق اعتبار الموزع ناشراً فى حالة الأفلام مع المعاهدات، والاتفاقات الدولية التى اعتبرت المنتج مؤلفاً مشاركاً للفيلم، ومالكاً لحق بيعه، والترخيص بعرضه، كما أن الموزع يؤثر تأثيراً كبيراً فى عملية إنتاج الفيلم خلال المساهمة غير المباشرة فى إنتاجه خلال سلف التوزيع التى يمنحها للمنتج أثناء إنتاج الفيلم مقابل شراء حقوق توزيعه سواء داخلياً أو خارجياً.

لذلك فقد استخدم الموزع كناشر فى حقل بيانات النشر عند فهرسة الأفلام، واعتبار المنتج مؤلفاً مشاركاً للفيلم يتم إدراجه فى حقل العنوان وبيان المسؤولية بالتوافق مع المخرج، وكاتب السيناريو، ومدير التصوير، والمونتير، للتكامل الذى يتحقق بالتعاون بينهم فى تأليف الفيلم، والمساهمة المؤثرة فى المحتوى والمضمون لكل منهم.

ويمكن القول فى ختام هذه الجزئية إن الارتباط بين الإتاحة، والنشر، والعرض، والتوزيع ارتباطاً وثيقاً يتفق فى المبنى والمعنى، ويختلف فى المصطلح المعبر عن هذا المعنى، ويمكن اعتبارها مرادفات توصل إلى معنى واحد، ولكنها — جميعاً — تهدف إلى توصيل الرسالة الفكرية أو مضمون ما أنتجه العقل البشرى [كتاب أو فيلم] عبر وسيط معين [الورق أو شريط الفيلم] وأياً كانت الطريقة التى تستخدم لإتاحته وتوصيله [النشر أو العرض] إلى المستفيدين أو الجمهور المستهدف بهذه الرسالة.

التطور التاريخي للإتاحة:

توصلت الدراسة في الجزئية السابقة إلى أن الإتاحة تعنى النشر، والعرض، والتوزيع والبت للرسالة الفكرية التي ينتجها العقل البشري، باستخدام الوسيط المناسب للجمهور، وتعرض الدراسة في هذه الجزئية للتطور التاريخي للوسائل المستخدمة في إتاحة الأفلام على مدى تاريخ الأفلام المصرية خلال استعراض كيفية وصول الفيلم إلى الجمهور في بدايات السينما، مروراً بالتطورات التي لحقت بالوسائل المستخدمة في إتاحة الأفلام ونقلها وتوصيلها.

العروض الأولية:

بدأت العروض الأولية، للأفلام في ١٨٩٥/١٢/٢٨، عندما قام الأخوان لوميير باستئجار الصالون الهندي الكبير بمقهى الجراندي كافيه بباريس مقابل ٣٠ فرنكاً يومياً، وقدموا أول عرض سينماتوغرافي للجمهور الذي بلغ ٣٥ شخصاً بمقابل مادي يساوي فرنكاً واحداً للشخص الواحد، فكان الصالون الهندي أول دار عرض سينمائي في العالم يتم عرض وإتاحة الأفلام فيها للجمهور العام.^(١)

أما العروض الأولية في مصر؛ فقد بدأت في مدينة الإسكندرية وتحديداً في صالة بورصة طوسون باشا عندما تم تركيب أجهزة السينما توجراف المستخدمة في عرض الأفلام للجمهور مقابل أربعة قروش للرجال وقرشين للأولاد، وتم العرض الأول في ١٨٩٦/١١/٥، وهو تاريخ بداية العروض السينمائية على أرض مصر، والذي تلاه بعد ذلك أول عرض في القاهرة في ١٨٩٦/١١/٢٨ في صالة حمام

(١) على شلش. النقد السينمائي القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦. ص ١٣

شنيدر؛ وقد نظم العرضين في الإسكندرية والقاهرة الفرنسي هنري ديبلو ستروجلو الذى يعد أول موزع في تاريخ الأفلام — عمومًا — في مصر. (١)

لم تكن الأماكن التى استخدمت في تقديم العروض الأولية مجهزة، لكى تكون دور عرض سينمائية، وإنما كانت أماكن عامة يرتادها الناس، لأغراض أخرى بعضها خاص بالترفيه، أما دار العرض السينمائية التى تخصص لعرض الأفلام فقط بالمفهوم الذى نعرفه اليوم فتم إنشاؤها بعد ذلك من خلال الشركات التى أنشئت، وتخصصت في امتلاك دور العرض السينمائية، وتوزيع الأفلام.

دور العرض السينمائية:

يرتبط التاريخ للسينما بتاريخ ظهور دور العرض السينمائية، وليس ظهور الأفلام فقط، فتاريخ السينما المصرية يبدأ بتاريخ بداية العروض السينمائية على أرض مصر، وهى قضية تم حسمها فى الفصل الأول، أما أول دار عرض سينمائية متخصصة فى عرض الأفلام فقط، فقد تم تأسيسها فى مدينة الإسكندرية على يد هنري ديبلو ستروجلو وهى "سينماتوجراف لومير" الذى قام بتجهيز، وتركيب أجهزة العرض، لعرض الأفلام للجمهور بموجب الامتياز الذى حصل عليه من الحكومة المصرية، وقد بدأ ستروجلو بعرض الأفلام التى صورها مسيو بروميو المرسل من شركة سينماتوغراف لومير لتصوير بعض الأفلام فى مصر وقدم أول عرض فى هذه الدار فى ١٨٩٧/١/٣٠ مقابل ثلاثة قروش للفرد الواحد. (٢)

وتوالى بعد ذلك تأسيس دور العرض التى سيطر اليهود على معظمها؛ ففي عام ١٩٠٥ أسس اليهودى شارل باتيه (١٨٦٣-١٩٥٧) قاعة للعروض السينمائية فى الإسكندرية هى "باتيه بالاس" بشارع طوسون، كما أسس دار عرض أخرى فى

(١) أحمد الحضرى . تاريخ السينما المصرية مصدر سابق. ص ١٩-٢٦

(٢) أحمد الحضرى . المصدر نفسه . ص ٣٦

القاهرة وأصبح له وكيل دائم في مصر، وفي عام ١٩١١ أسس اليهودي إيلى موصيرى سينما "جوزى بالاس" التابعة لشركة جوزى فيلم التى أشرف عليها جوزيف موصيرى، والتى امتلكت عشر دور عرض فى القاهرة، والإسكندرية، وبورسعيد، والسويس، واستمرت فى العمل حتى عام ١٩٥٣.

كما تأسست شركة إخوان بوليتى التى أسسها الإخوة اليهود (إيلى وإيزاك ورف بوليتى) عام ١٩٢٨ وامتلكت عددًا من دور العرض السينمائي فى القاهرة والإسكندرية، على الرغم من أن نسبة اليهود فى مصر فى ذلك الوقت لم تتجاوز ٤% فإن تأثيرهم على السينما المصرية كان كبيرًا نتيجة سيطرتهم على عدد كبير من دور العرض السينمائية.^(١)

وإذا تتبعنا تطور دور العرض على مدى تاريخ الأفلام، وعلاقتها وتأثيرها على الإنتاج السينمائي، يمكن التأكيد على أن العلاقة بين عدد دور العرض المتاحة للأفلام، وعملية الإنتاج علاقة مباشرة؛ لتأثر العملية الإنتاجية بالإيرادات التى يحققها الفيلم وكلما زادت دور العرض كانت فرصة تحقيق الفيلم للإيرادات المرجوة كبيرة، وهو ما يشجع على الاستمرار فى عملية الإنتاج.

فخلال مرحلة البحث عن الهوية (١٩٢٣-١٩٥٢) كان منحى دور العرض فى تصاعد مستمر حيث بلغ عدد دور العرض السينمائي فى مصر مع نهاية عام ١٩٥٢ حوالى ٤١٤ دار عرض، وخلال مرحلة الازدهار والقطاع العام (١٩٥٣-١٩٧٠) استمر معدل الزيادة فى دور العرض حتى وصل متوسط عدد دور العرض خلال الخمسينيات إلى ٤٥٠ دارًا، ومع بداية القطاع العام السينمائي وتأسيس الشركة العامة لتوزيع وعرض الأفلام تم نزع ملكية ١١ دار عرض فى عام ١٩٦٣ وضمها إلى الشركة، وقامت الشركة بشراء ٤٦ دار عرض من أصحابها عام ١٩٦٤ لصالح الشركة مما دعا كثيرًا من أصحاب دور العرض إلى إغلاقها أو التحول إلى نشاطات أخرى بهدم دور العرض وإقامة مشروعات أخرى عليها، وقد بلغ متوسط عدد دور العرض خلال الستينيات إلى ٢٦٣ دارًا.^(٢)

(١) أحمد رأفت بهجت . مصدر سابق . ص ١٢-١٦

(٢) ناصر جلال. الأبعاد الاقتصادية لأزمة صناعة السينما المصرية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة

للكتاب، ١٩٩٥. ص ٢٤٦

وخلال مرحلة الانفتاح وبداية الأزمة (١٩٧١-١٩٨١) استمر معدل تناقص دور العرض السينمائي مما انعكس بالسلب على صناعة السينما والأفلام نتيجة انخفاض إيرادات الفيلم الداخلية التي تمثل الجانب الأكبر الذي يعتمد عليه المنتج في استعادة الأموال التي أنفقها على الفيلم، ومن ثم توقف عدد من المنتجين عن الإنتاج، لعدم توافر دور العرض المناسبة، لعرض أفلامهم، وبلغ متوسط دور العرض خلال هذه المرحلة حوالي ٢٠٠ دار عرض.

أما المرحلة الرابعة وهي مرحلة السينما والأفلام التجارية (١٩٨٢-١٩٩٥) فقد بدأ معدل التراجع يتسارع وبلغ عدد دور العرض التي أغلقت أو تحولت إلى نشاطات أخرى حوالي ١٨٠ دار عرض على الرغم من كثافة الإنتاج المعروض خلال الثمانينيات حيث عرض ٥٧٦ فيلماً، فإن معظمها لم يعرض لفترات طويلة في دور العرض، ثم يتجه بعد ذلك إلى سوق الفيديو كاسيت الذي راج خلال الثمانينيات بشكل لافت.

وقد بلغ عدد دور العرض خلال عام ١٩٩١ حوالي ١٦٢ دار عرض، وفي عام ١٩٩٢ حوالي ١٥٤ دار عرض، وفي عام ١٩٩٣ بلغ ١٥٠ دار عرض مما يشير إلى أن المنحنى في تناقص مستمر، مما أثر سلباً في صناعة السينما، ومثل عاملاً قوياً من عوامل انهيارها يضاف إلى عوامل ضعف المستوى الفني والموضوعي الذي لازم الفيلم المصري طوال هذه الفترة نتيجة لعدم الأخذ بأسباب التطور والتقنيات الحديثة في مجالات الإنتاج السينمائي المختلفة، واستمرار حالة التهاك التي أصابت التجهيزات المادية والبنية التحتية اللازمة للإنتاج السينمائي من أستوديوهات، ومعدات تصوير... الخ.

لم يختلف الوضع في المرحلة الخامسة والأخيرة؛ وهي مرحلة الانهيار والعودة إلى المرحلة الأولى (١٩٩٦-٢٠٠٥) فقد استمر هبوط منحنى دور العرض بالتوازي مع منحنى الإنتاج السينمائي المعروض وبلغ عدد دور العرض حوالي ١٠٠ دار عرض مع نهاية التسعينيات، واقتصر الموسم السينمائي على المناسبات فقط حتى يحقق المنتج الإيرادات التي يطمح إليها، بالإضافة إلى احتكار وسيطرة مجموعة محدودة من الشركات للإنتاج السينمائي المصري في السنوات الأخيرة من هذه المرحلة، وكذلك التوزيع.

وتشير إحصاءات غرفة صناعة السينما إلى أن عدد الشركات المسجلة التي تعمل في كافة الأنشطة السينمائية قد بلغ ٤٥٠ شركة منذ بداية التسعينيات فقط، سيطرت خمس شركات كبرى فقط على ٥٠% من الإنتاج السينمائي، في حين تسيطر ٢٩ شركة على ٢٧% من نسبة ٥٠% الباقية، والنسبة الباقية وهي ٢٣% لشركات تقوم بالإنتاج على فترات، ولا يختلف الأمر كثيرًا بالنسبة للتوزيع حيث تسيطر خمس شركات فقط على ٧٥% من الإنتاج السينمائي المعروض، وعلى الرغم من التحسن الملحوظ في زيادة عدد دور العرض مع بداية الألفية الجديدة فإن الطابع الاحتكاري مازال سائدًا وهو ما يعود بنا إلى مرحلة البداية حيث تسيطر شركة واحدة من شركات التوزيع على ٢٨% من دور العرض المتاحة التي مازالت تتركز في القاهرة الكبرى والإسكندرية بنسبة ٩٠%.^(١)

وهنا سؤال مهم يطرح نفسه بقوة ويضع علامة استفهام كبيرة عن دور الدولة الذي يتضاعل ويكاد يختفي، وأصبح القطاع الخاص هو المسيطر والمتحكم في كل ما يتصل بالشأن السينمائي من إنتاج وعرض وتوزيع وصناعة وبنية تحتية وإمكانات مادية وبشرية.

وهكذا يتضح من خلال التطور التاريخي لدور العرض المستخدم في إتاحة الأفلام على مدى تاريخ الأفلام المصرية، العلاقة المباشرة بين وجود مؤسسات الإتاحة وتطورها، وانعكاس ذلك على وصول الفيلم إلى الجمهور خلال العرض العام؛ وقد أدى التطور في تسجيل وبث وعرض الصور المتحركة في الأفلام السينمائية على مدى نصف قرن - تقريبًا - إلى اختراع التليفزيون، الذي مثل مرحلة مهمة من مراحل إتاحة وعرض الأفلام.

(١) Ghoneim, Ahmed Farouk. Competition, Cultural Variety and Global Governance: The Case of the Egyptian Audiovisual System. Hamburg Institute of International Economics, Report No, 246, 2004. Cited at: 20/3/2007. Available at: <http://www.hwwa.de>

عروض التلفزيون:

بدأ التلفزيون المصري فى بث إرساله فى ٢١/٧/١٩٦٠، بمعدل ثلاث ساعات يومياً، ومثل نقطة تحول مهمة فى عملية الإتاحة المرتبطة بالأفلام السينمائية نتيجة وجود وسيلة جديدة ومختلفة من وسائل البث، أو العرض العام للأفلام، تتغلب على الكثير من الصعوبات التى تواجه دور العرض السينمائي، وتمثل تحدياً لدور العرض السينمائي فى جذب الجمهور.

وقد تطور التلفزيون كوسيلة اتصال، وانتشر بسرعة كبيرة فى فترة أقل من الفترة التى استغرقتها السينما، مما ساعد على زيادة ونمو معدلات الجمهور المتابع للتلفزيون بشكل مطرد انعكس بالسلب على الجمهور السينمائي فى دور العرض، وقد دخل التلفزيون مجال الإنتاج السينمائي للأفلام مستخدماً التقنيات والمستحدثات العلمية والتكنولوجية نفسها التى تستخدم فى السينما، ونفس كوارها الفنية ويوفر الإمكانيات المادية والبشرية، مما أوجد نوعاً من المنافسة بين السينما والتلفزيون كوسائل اتصال حسمت تدريجياً لصالح التلفزيون على حساب السينما.^(١)

ومع تطور طرق البث التلفزيونى من البث الأرضى إلى البث الفضائى عبر الأقمار الصناعية، وظهور تلفزيون الكابل الذى يقوم ببث إرساله إلى مجموعة المشاهدين المشتركين فقط من خلال التشفير، زاد معدل القنوات التى تهتم ببث الأفلام السينمائية ضمن ساعات بثها كما ظهرت القنوات الفضائية المتخصصة فى بث وإتاحة الأفلام السينمائية على مدار اليوم، وبالتالي أصبحت الحاجة إلى الذهاب إلى دار العرض لمشاهدة أحدث الأفلام لا تمثل هدفاً، فلن يمر وقت كثير؛ حتى تعرض هذه الأفلام فى القنوات الفضائية سواء المشفرة، أو المجانية.

لذلك فإن التلفزيون كوسيلة اتصال مؤثرة يمثل مرحلة مهمة متطورة من مراحل التطور فى إتاحة الأفلام وعرضها، جعلت وصول المستفيد، أو الجمهور إليه متاحاً بسهولة، بل يصل الفيلم ويتاح للمستفيد دون رغبة منه عن طريق البث التلفزيونى المكثف، وقد ارتبط بالتلفزيون ونتج عنه وسيلة أخرى من وسائل الإتاحة هى الفيديو كاسيت.

(١) ناصر جلال . الأبعاد الاقتصادية ... المصدر نفسه. ص ٣١٣-٣١٦

عروض الفيديو كاسيت:

ظهر الفيديو كاسيت في الستينيات وتطور وانتشر في السبعينيات من القرن العشرين عندما قدمت شركة ماتسوشيتا اليابانية نظام الفيديو المنزلي VHS كجهاز عرض وتسجيل للصور المتحركة بالتكامل مع التليفزيون، وهو ما وسع دائرة الإتاحة والعرض والتوزيع للفيلم كمنتج سينمائي ترفيهي في جوانب كثيرة منه، وهو ما أتاح الفرصة لمشاهدة الأفلام في الأوقات المناسبة للمستفيدين في منازلهم دون الحاجة إلى الذهاب إلى دار العرض، كما أتاح الفيديو إمكانية تسجيل الأفلام ونسخها على شرائط الفيديو كاسيت للاحتفاظ بها دون الحاجة إلى الحصول على إذن مسبق من المنتج أو الموزع، وبذلك يمثل ظهور الفيديو وانتشاره التهديد الحقيقي لحقوق الملكية الفكرية، وإهدار الحقوق المادية، والأدبية، والمعنوية للمؤلف، أو المالك الأصلي لحقوق عرض وتوزيع الفيلم كمنتج ثقافي نصت القوانين والتشريعات على حمايتها.^(١)

وخلال الثمانينيات أصبح الفيديو مكملاً للتليفزيون، ومنافساً لدور العرض السينمائية، ويؤثر فيهما تأثيراً كبيراً من حيث الإقبال الجماهيري والاستخدام؛ نظراً للمرونة التي أتاحها الفيديو للمستفيد من حيث حرية اختيار المادة التي يرغب في رؤيتها في الوقت الذي يحدده، إلى جانب وفرة الشرائط المسجل عليها الأفلام، وسهولة الحصول عليها بالشراء، أو الاستئجار أو الاستعارة، وبذلك أصبح نظام الفيديو يمثل عقبة أمام ذهاب الجمهور إلى دور العرض، وعلى الرغم من أن غالبية الأفلام المستخدمة من قبل جمهور الفيديو هي الأفلام الأجنبية، فإن الأفلام المصرية وجدت لها مساحة من اهتمام الجمهور والأسرة المصرية وبالتالي ساعد

McCalman, Phillip. Foreign direct investment and intellectual property rights:(١) evidence from Hollywood's global distribution of movies and videos. Journal of International Economics, vol. 62 (2004). Available at: <http://www.elsevier.com/locate/econbase>

على إحجامها عن الذهاب إلى دور العرض، وتحمل مزيد من الأعباء المادية بينما تتوفر وسيلة أقل تكلفة وأكثر راحة.^(١)

ونظرًا للتأثير السلبي الكبير للفيديو كاسيت على الأفلام السينمائية؛ فقد طالبت غرفة صناعة السينما بحماية الفيلم في السوق الداخلية من عروض الفيديو في المقاهي والأماكن العامة، لذا صدر القرار الوزاري رقم ٦٠ لسنة ١٩٨٤ في ١٩٨٤/٢/٢٠، بناءً على توصية من لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة، الذي نص على أنه "لا يجوز عرض الأفلام السينمائية الطويلة بطريقة الفيديو كاسيت في المقاهي، على أن يجوز عرضها في غير ذلك من الأماكن العامة بعد أداء حقوق منتجها والحصول على ترخيص بالعرض من الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية".^(٢)

هكذا أضاف الفيديو كاسيت عبئًا، وتحديًا جديدًا للفيلم المصري حتى يستمر من ناحية تناقص الإيرادات المادية، إلا أنه مثل تطورًا مهمًا في وسائل الإتاحة المتوفرة التي يمكن أن يصل بها الفيلم إلى المتلقي، كما أن العلاقة بين منافذ الإتاحة والعرض الثلاثة للفيلم، يجب أن تتكامل لخدمة الفيلم بشكل إيجابي، وتحقيق مستوى أفضل للفيلم عن طريق تنظيم عرضه باستخدام الوسائل الثلاث دون تداخل بينها.

العروض الرقمية عبر الإنترنت:

يستخدم التصوير الضوئي في وسائل الإتاحة الثلاث السابق عرضها، بمعنى أن الصورة تلتقط بسقوط الضوء على الجسم المراد تصويره وانعكاسه، الذي يكون صورة مقلوبة على شريط الفيلم تعود إلى الوضع الطبيعي لها عندما يعاد بثها مرة أخرى، والبث التلفزيوني لا يختلف عن هذا المفهوم كثيرًا حيث يتم بث الإرسال

(١) عبد الحميد عباس عبد الحميد السيد. ... مصدر سابق ص 50-55

(٢) القرار الوزاري رقم ٦٠ لسنة ١٩٨٤ بشأن تنظيم عرض الأفلام السينمائية . تاريخ الزيارة:

٢٠٠٧/٩/٧ . متاح في: <http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-24.html>

عبر الهوائى من مصدر البث [مبنى التليفزيون] ويقوم جهاز الاستقبال [جهاز التليفزيون] باستقبال الإشارة وتقويمها وإعادتها إلى الوضع الطبيعى لها، وإخراجها بالشكل الذى نراه على شاشة التليفزيون بمعدل ٢٤ صورة فى الثانية، وهو ما يحقق استمرارية الرؤية البصرية، وهى عملية تقنية معقدة لا مجال لعرضها بالتفصيل هنا.

ولأن التكنولوجيا اتسمت بالتطور السريع خلال القرن المنصرم، فقد تطورت تقنيات الفن السينمائى، واستفادت من التطور المتسارع فى كل مجالات التكنولوجيا الحديثة وبخاصة التكنولوجيا الرقمية التى مثلت قفزة هائلة من خلال شبكة الإنترنت، وأثر تطور شبكة الإنترنت ونموها وانتشارها على استخدامها وتوظيفها فى شتى مناحى الحياة، ومنها الأفلام خاصة ما يتعلق بحقوق الملكية الفكرية، وحقوق المؤلف للمصادر التى تتاح عبر شبكة الإنترنت، وهو ما يمثل تحديًا جديدًا فى ظل عدم القدرة على السيطرة على إتاحة مصادر المعلومات ومصادر المعرفة خلال النشر الإلكتروني باستخدام شبكة الإنترنت.^(١)

ولقد انتشرت المواقع الإلكترونية التى تقدم عروض الأفلام المصرية مجانًا على الشبكة العالمية للمعلومات – وإن اتسم معظمها بالقرصنة – نظرًا لعجز القوانين والتشريعات عن التعامل مع الإتاحة عبر الإنترنت، ومن المواقع التى تقدم عروضًا مجانية للأفلام المصرية القديمة والحديثة معًا الموقع www.sotwesoor.com ؛ والموقع www.freemovienow.com حيث يتم الدخول إلى شبكة الإنترنت وفتح الموقع وتحميل الفيلم المطلوب من الموقع على الكمبيوتر ومشاهدته، ولا تتيح مثل هذه المواقع نسخًا من الأفلام التى تعرضها، وإنما تتيح عرضها للمشاهدة فقط. وقد حصل الباحث على بعض البيانات البيلوجرافية لعدد من الأفلام عن طريق هذه المواقع.

Coyle, Karen. Copyright in the Digital Age. A talk given at San Francisco Public (١) Library, August 7, 1996. Available at: <http://www.dla.ucop.edu/~kec/copyrigh.html>

أما المواقع التي تتيح عرض الأفلام المصرية القديمة والحديثة بمقابل مادي فمنها الموقع التالي: www.egyfilm.com حيث يمكن الحصول على نسخة من الفيلم بمقابل مادي يتم تحديده حسب الفيلم.

الحقيقة أن انتشار طرق عرض الأفلام ووسائلها عبر شبكة الإنترنت باستخدام التكنولوجيا الرقمية، يمكن أن يمثل عنصراً إيجابياً، وتطوراً مهماً يخدم الفيلم المصري والثقافة المصرية، ويساعد على وصوله إلى أبعد مما هو عليه الآن، ولكن ذلك لن يتحقق إلا خلال التوظيف الجيد والاستغلال الأمثل والمشروع لمثل هذا التطور، ورغبة الدولة في تطوير صناعة السينما وفتح آفاق جديدة أمامها وحمايتها من أعمال القرصنة خلال القوانين والتشريعات المناسبة.

فقد قابل زيادة التطور في التكنولوجيا الرقمية خفض في قدرة الحكومة أو النظام الحاكم على الحد من انتشار المنتجات السمع بصرية الأجنبية ومنها الأفلام في السوق المحلية دون رقابة حقيقية، لذلك عملت بعض الدول على مواجهة ذلك خلال عولمة تراثها الثقافي باستخدام التكنولوجيا الرقمية نفسها لتحسين وضعها مع الحفاظ على هويتها الثقافية، والهند خير مثال على ذلك حيث نجحت في توظيف التكنولوجيا الرقمية في ترقية ونشر تراثها الثقافي في العالم عن طريق الأفلام الهندية مع الحفاظ على الهوية الثقافية الهندية مما ساعدها على تحقيق مكاسب ثقافية، ومادية عديدة.^(١)

الإتاحة المعيارية للأفلام [البث الانتقائي للأفلام]:

يقصد بالإتاحة المعيارية للأفلام — أو ما يمكن أن نسميه البث الانتقائي للأفلام — إتاحة وبث الأفلام وفق قواعد انتقائية محددة وضعت مسبقاً، أو لأغراض لا تهدف إلى العرض العام للفيلم بمقابل مادي، وإنما تهدف إلى تحقيق أهداف تنقيفية،

Mukherjee, Arpita. Audio – visual policies and International Trade: The case of (١) India. Hambourg Institute of International Economics; Report No.227, 2003. Cited at: 20/3/2007. Available at: <http://www.hwwa.de>

وتعليمية، وبحثية خاصة بالمؤسسات التي تتيح الأفلام، وتستخدم دور العرض السينمائية في عرضها وإتاحتها أو قاعات خاصة بهذه المؤسسات، وسترکز دراسة هذا الجزء على العروض الخاصة للأفلام، وعروض المهرجانات، والمسابقات، والعروض التعليمية، وعروض نوادي السينما، وعروض البحث العلمي.

العروض الخاصة، وأسابع الأفلام:

يقصد بالعروض الخاصة هنا: العروض التي يتم تنظيمها لفئات معينة من الجماهير دون الفئات الأخرى - أو بمعنى آخر - عروض النقاد السينمائيين التي ينظمها المنتج المنفذ بعد الانتهاء من إعداد النسخة النهائية للفيلم كجزء من الحملة الدعائية المصاحبة لعملية إعداد الفيلم، وقبل العرض العام لاستطلاع آرائهم، وموقفهم من الفيلم ومدى قبولهم له والتعديلات التي يمكن إدخالها على نسخة الفيلم، وإمكانية قبول الجمهور له ومستواه الفني والموضوعي، وذلك حتى يضمن المنتج مجموعة من الآراء المؤيدة للفيلم، والداعمة له عند عرضه على الجمهور بشكل تجاري، حتى يضمن النجاح الجماهيري للفيلم، والحصول على الإيرادات المرجوة من الفيلم، وبالتالي يصبح الجمهور هنا انتقائياً.

وقد بدأت فكرة تنظيم العروض الخاصة للأفلام للنقاد السينمائيين مع ظهور الصحافة الفنية واهتمام الصحف العامة، والمتخصصة بالكتابة عن الأفلام، ومناقشة الموضوعات التي تطرحها وتأثير ذلك على قبول الجمهور للفيلم، وبالتالي الإقبال عليه أو العزوف عنه، وبخاصة أن الصحافة الفنية قد ارتبطت بالأفلام والسينما منذ البداية، فقد صدرت أول صحيفة فنية متخصصة في السينما والأفلام في القاهرة بعنوان الصور المتحركة عام ١٩٢٣، وهو العام نفسه الذي شهد عرض أول فيلم روائي طويل، إلا أن اهتمام الصحافة بالأفلام ارتبط ببعد آخر هو زيادة الاهتمام الجماهيري بالأفلام، مما شجع الصحف بأنواعها على الكتابة عنها وتخصيص مساحة للأفلام والسينما ونشر الأخبار المثيرة رغبة من الصحف في زيادة انتشارها نتيجة الاهتمام الجماهيري بالأفلام أي أن الهدف كان نفعياً.^(١)

(١) على شلش. مصدر سابق. ص ٩٦

وسعيًا وراء تحقيق الهدف نفسه انتبه العاملون في مجال الإنتاج السينمائي إلى أهمية الصحافة الفنية والدور الذي يمكن أن تقوم به في الدعاية والترويج لأفلامهم، فبدأوا في كسب اهتمام النقاد والمهتمين بالأفلام عن طريق تنظيم العروض الخاصة لأفلامهم وإطلاعهم عليها ومعرفة آرائهم ومناقشتها للوصول إلى أفضل مستوى للفيلم.

وأيًا كان الهدف الذي يسعى كل طرف إلى تحقيقه تبقى نتيجة مهمة مفادها: أن الصحافة العامة والمتخصصة ساعدت وأثرت بشكل كبير في انتشار الأفلام، وتعريف الجماهير بالعاملين فيها، وإضفاء هالة من القدسية عليهم ووضعهم في مكانة لا تتناسب مع ما تحقق من مكاسب، أثرت بالسلب على المجتمع، وعلى فئات أخرى أكثر أهمية وتأثيرًا في المجتمع لم تحظ من الصحافة بالاهتمام نفسه، لكونهم لا يملكون جماهيرية، وشعبية وانتشارًا يساعد على جذب الصحف إليهم وتخصيص صفحات للكتابة عن أعمالهم.

أما أسابيع الأفلام فتتمثل شكلًا آخر من العروض الخاصة، وإن اختلفت في المغزى والمضمون، فالمقصود بأسابيع الأفلام هو تنظيم عروض للأفلام السينمائية لمدة أسبوع — غالبًا ما تتم في دولة أخرى — أو على هامش المهرجانات السينمائية التي تنسم بالطابع الدولي للتعريف بأفلام دولة معينة، أو مخرج أو ممثل معين، وتتخذ غالبًا طابعًا احتفاليًا، إلا أنها تعد من وسائل نشر الثقافة السينمائية وإطلاع الشعوب الأخرى على ثقافة الدولة التي ينظم لها أسبوع الأفلام، ولا يقتصر تنظيم أسابيع الأفلام على المهرجانات السينمائية فقط، وإنما تقوم — أيضًا — المراكز الثقافية الملحقة بالسفارات الدبلوماسية، والمؤسسات المهمة بالأفلام بتنظيم هذه الأسابيع ضمن فعاليات دورها في دعم ثقافة الدولة ونشرها.

وتتحقق الانتقائية هنا خلال المعايير التى تحددها الجهة المنظمة لأسبوع الأفلام، وذلك باختيار الدولة التى ينظم أسبوع لأفلامها، أو المخرج أو الممثل الذى يقام أسبوع لأفلامه على هامش المهرجان، كما يتحقق الانتقاء عن طريق اختيار وانتقاء عدد معين من الأفلام غالبًا ما تكون الأفضل التى تم إنتاجها فى الدولة، أو الأفضل للممثل أو المخرج، وقد يتم انتقاؤها بشكل يمثل تطور الإنتاج فى الدولة فى فترات زمنية مختلفة، أو مراحل التطور فى أسلوب المخرج أو الممثل فى الإخراج والأداء.

عروض المهرجانات والمسابقات:

تعد المهرجانات والمسابقات التى يتم تنظيمها للأفلام السينمائية من وسائل الإتاحة المعيارية، أو الانتقائية للأفلام، نتيجة تنظيمها وفقًا لقواعد، ومعايير، وشروط يتم وضعها من قبل الجهة التى تنظم المهرجان، أو المسابقة، وقد تنقسم هذه المهرجانات بالطابع الدولى مثل مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الذى تنظمه سنويًا "الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما" بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، ويقام منذ عام ١٩٧٦ وتعرض فيه مجموعة من الأفلام التى تنتمى إلى دول مختلفة من جميع أنحاء العالم، ويهدف المهرجان إلى نشر التنوع الفنى ودعم التفاهم بين شعوب العالم والمساهمة فى تطوير الفن السينمائى.^(١)

أما الطابع المحلى؛ فيمثل المهرجان القومى للأفلام الروائية المصرية الذى ينظمه صندوق التنمية الثقافية سنويًا منذ عام ١٩٩١، ويقتصر على الأفلام السينمائية المصرية فقط؛ ويهدف إلى دفع عملية تنمية وتطوير السينما المصرية كجزء من عملية التنمية الثقافية والاجتماعية الشاملة عن طريق دعم الإنتاج الجيد

(١) وزارة الثقافة. الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما. لائحة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، المعتمدة فى عام ١٩٧٦م.

من الأفلام المصرية، وكذلك تشجيع المبدعين من العاملين في الحقل السينمائي، والاستثمار الثقافي للأفلام الجيدة، ونشر الثقافة السينمائية داخليًا وخارجيًا.^(١)

ولا يقتصر تنظيم المهرجانات، والمسابقات على الدولة فقط، وإنما تقوم بعض المؤسسات غير التابعة للدولة والمهتمة بالسينما، والأفلام بتنظيم مسابقات للأفلام، لتحقيق ودعم هدف أو قيم معينة خاصة بالمؤسسة، تبرز في هذا السياق المسابقة التي ينظمها المركز الكاثوليكي المصري للسينما سنويًا للأفلام السينمائية المصرية منذ عام ١٩٥٢ حتى الآن.^(٢)

ويهدف المركز خلالها إلى تشجيع الأفلام ذات القيم المثالية، والأفلام التي تدعم وتؤكد على القيم الاجتماعية والأخلاقية. وهو هدف لا يخص الأفلام بقدر ما يخص المؤسسة الراعية له التي تعمل في إطار منظومة دولية ذات أهداف وتوجهات دولية هي المركز الكاثوليكي الدولي للسينما، الذي يسعى للقيام بدور في المجتمع المسيحي في العالم بصفة عامة من خلال العمل على إفادة الإنسان من الفن السينمائي في مجالات الترفيه والثقافة والإعلام، في إطار القيم الاجتماعية، والأخلاقية التي لا تتعارض مع التعاليم الدينية [المسيحية بالطبع] وهو ما يجعلنا نتساءل هل تتفق هذه القيم الاجتماعية والأخلاقية ذات السمات الدينية مع القيم الاجتماعية والأخلاقية التي يمكن أن يتبنّاها المركز الإسلامي المصري للسينما إذا ما تم تأسيسه؟!

كما تنظم جمعية الفيلم مسابقة للأفلام السينمائية المصرية منذ عام ١٩٧٥، يتم تقييم الأفلام فيها بناءً على الجوانب الفنية السينمائية البحتة مثل الإخراج، والتصوير، والمونتاج والسيناريو... إلخ.

(١) وزارة الثقافة. صندوق التنمية الثقافية . لائحة المهرجان القومي للأفلام الروائية المصرية، المعتمدة بتاريخ ١٥/٥/١٩٩١.

(٢) ناجي فوزي . المركز الكاثوليكي... . مصدر سابق. ص ٢٣١-٢٣٢

العروض التعليمية:

يتم إتاحة الأفلام عن طريق العروض التعليمية في مؤسسات البحث العلمى، التى تعمل على تأهيل الكوادر الفنية المتخصصة فى فروع العمل السينمائى وتدريبها، لشرح وتوضيح الجوانب الفنية المتصلة بالمجال، أو التخصص الذى يدرسه ويتكرب عليه الباحثون، وتختص العروض التعليمية للأفلام، بالأفلام التسجيلية بدرجة كبيرة، أكثر من الأفلام السينمائية.

وتهتم بعض المؤسسات الحكومية مثل: وزارات التربية والتعليم، والصحة، والزراعة، بإنتاج الأفلام التعليمية فى موضوع معين وإتاحتها وعرضها للفئة المستهدفة خلال عروض خاصة لهذه الفئة، دون مقابل مالى كجزء من التثقيف الذى تسعى الوزارة إلى تميمته، أو من خلال العرض التليفزيونى وتتخذ هذه الأفلام الطابع الإرشادى والدعائى أو التسجيلى.

عروض نوادى السينما:

نظراً للاهتمام الجماهيرى المتزايد والإقبال على مشاهدة الأفلام سواء المصرية، أو الأجنبية، ظهرت نوادى السينما التى تهتم بالأفلام، وتهدف إلى نشر الثقافة السينمائية والتعريف بالسينما فى مصر والعالم خلال انتقاء وعرض أهم الأفلام المصرية والعالمية، وتنظيم الندوات التى تناقش موضوعاتها وأفكارها من النواحي الفنية والجمالية مع رواد النادى وضيوفه الذين يتم دعوتهم لحضور العرض ومناقشته، وقد تأسس نادى القاهرة للسينما عام ١٩٦٨، تلاه إنشاء إدارة نوادى السينما فى العام الذى تلاه، والتى تولت تقديم المساعدة والمشورة الفنية لنادى القاهرة للسينما كنادٍ نمونجى، وتكوين مكتبة وأرشيف سينمائى داخل النادى وقسم للمجلات السينمائية التى تصدر فى مصر والعالم.

عروض للبحث العلمى:

المقصود بعروض البحث العلمى هو إتاحة الأفلام واسترجاعها سواء السينمائية أو التسجيلية للباحثين، خلال عرضها لهم بغرض البحث والدراسة والتحليل خصوصًا دراسات تحليل المضمون ودراسات جماليات الفن السينمائي، والمعنى بتقديم وإتاحة هذه الأفلام هو الأرشيف القومى للدولة، الذى يحتوى على نسخ الأفلام ويتولى حفظها وتنظيمها واسترجاعها بغرض البحث والدراسة، وهو الدور الذى تضطلع به معظم الأرشيفات العالمية؛ نتيجة لتوافر التقنيات والتجهيزات التى تتيح تقديم هذه الخدمة للباحثين، ونتيجة التعامل مع الأرشيف بمفهوم شامل يعتبرها مراكز إشعاع ثقافية؛ تعمل على نشر الثقافة السينمائية بتنظيم العروض الخاصة والعامة لمقتنياتها والعمل على تطوير البحوث العلمية، وتخطى النظرة الضيقة التى تعتبر الأرشيف مجرد مكان للحفظ والتخزين فقط.

وتهتم الأرشيفات العالمية المتطورة بالبحث العلمى فى مجالات الفن السينمائى المختلفة لذلك تحرص هذه الأرشيفات على وجود مركز للأبحاث المرتبطة بالفن يتولى إعداد البحوث العلمية فى الموضوعات المرتبطة بالفن، أو تقديم المساعدة للباحثين من خارج المركز الذين يقومون بإجراء بحوث فى هذه المجالات.

كما تقدم هذه الأرشيفات عروضًا خاصة للأفلام القديمة التى يتم ترميمها ونقلها على شرائط جديدة، فالأرشيف الفرنسى - مثلاً - ينظم مهرجانًا سنويًا خاصًا بالأفلام التى تم ترميمها خلال عام فى وحدة ترميم الأفلام الملحقة به، وهو ما يفسح المجال؛ لإجراء المزيد من الدراسات والبحوث نتيجة إتاحة هذه الأفلام القديمة بعد ترميمها.

وقد وصلت درجة التطور فى هذه المؤسسات الأرشيفية إلى إتاحة المعلومات والبيانات - الإتاحة الببليوجرافية - الوافية عن مقتنياتها من الأفلام عن طريق الفهرسة الآلية خلال شبكة الإنترنت، خلال مشروع الصدى

European Chronicles On line (ECHO) الذى يتيح إمكانية استرجاع المصادر السمعية بصرية على الخط المباشر خلال توظيف تقنيات تكنولوجية عالية فى نظام استرجاع المعلومات، تتيح للمستفيد الحصول على النص الصوتى الكامل للفيلم، واستخدام تقنيات تحليل الصورة، لتحديد المعالم البصرية للصورة وتحديد مكان اللقطات بطريقة آلية.^(١)

أما فى مصر، فما زال الأرشيف القومى مجرد مخزن لحفظ نسخ الأفلام، وما زال التعامل بالطابع التخزينى مع الأفلام السائد مع السلع الاستهلاكية هو الغالب، وما يزيد الطين بلة أن المعايير التى يجب توافرها للتخزين والحفظ الذى يتناسب مع طبيعة المادة المحفوظة لا تتوافر فى الأرشيف وهو ما عرض عددًا ليس بقليل من نسخ الأفلام إلى التلف، والعطب نتيجة سوء التخزين.

أما الباحثون المصريون؛ فيلجأون فى دراساتهم وبحوثهم التى يعدونها عن الأفلام إلى النصوص المطبوعة للفيلم [السيناريو] فى الدراسات التى تتعلق بتحليل المضمون أو دراسة معالجة ظاهرة معينة، وتحليل ما كُتب عن الأفلام التى تخضع للبحث فى سبيل تجميع المادة العلمية لبحوثهم، أو مشاهدة الأفلام خلال العرض العام فى دور العرض أو التلفزيون.

قوانين الإتاحة فى مصر وتطبيقاتها:

لا توجد قوانين منفصلة خاصة بالإتاحة فقط فى مصر، لذلك ارتبطت إتاحة الأفلام والترخيص بعرضها فى دور العرض السينمائية أو الوسائل الأخرى المتاحة التى تعرض الأفلام السينمائية مثل التلفزيون، أو الفيديو كاسيت بقوانين الرقابة على المصنفات الفنية التى تعد الجهة التى تملك الحق فى الموافقة على عرض الفيلم أو منعه من العرض لأى سبب تراه الرقابة يحول دون عرض الفيلم.

Amato, Giuseppe. Indexing and Retrieving documentary Films: Managing (١) Metadata in the ECHO system. Cited at: 20/3/2007. available at: <http://www.ifla.org>

وترتبط الإتاحة بالإيداع القانوني للأفلام من خلال عدم الترخيص بعرض الفيلم وإتاحته من الرقابة، إلا بعد إيداع نسخة منه في الأرشيف القومي للفيلم وتقديم ما يثبت ذلك، وتقوم الرقابة بمنح ترخيص بعرض الفيلم داخل جمهورية مصر العربية محدد المدة يحق للمنتج أو مالك نسخة الفيلم استغلالها بشكل تجارى خلال العرض العام فى دور العرض السينمائية المتاحة فى الدولة.

وقد نص قانون حماية الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ فى المادة رقم ١٤٣ على تمتع المؤلف وخلفه العام — على المصنف — بحقوق أدبية أبدية غير قابلة للتقادم، أو للتنازل منها إتاحة المصنف للجمهور لأول مرة، والمؤلف هنا كما عرفته المادة رقم ١٣٨ من القانون نفسه هو الشخص الذى يبتكر المصنف ويعد مؤلفاً للمصنف من يذكر اسمه عليه، أو ينسب إليه عند نشره باعتباره مؤلفاً له ما لم يعم الدليل على غير ذلك.

أما المصنف، فجاء تعريفه فى المادة نفسها على ثلاثة مستويات هى المصنف الجماعى، والمصنف المشترك، والمصنف المشتق، وقد أشرت إلى تعريفاتهم والفروق بينهم فى جزئية حقوق الملكية الفكرية؛ وينطبق تعريف المصنف الجماعى على الأفلام وجاء تعريفه بأنه: المصنف الذى يضعه أكثر من مؤلف بتوجيه شخص طبيعى، أو اعتبارى يتكفل بنشرة باسمه وتحت إدارته ويندمج عمل المؤلفين فيه فى الهدف العام الذى قصد إليه هذا الشخص بحيث يستحيل فصل عمل كل مؤلف وتميزه على حده، ولم تحدد المادة هوية المؤلف الذى يدير فريق العمل هل هو المخرج، أو المنتج، أو كاتب السيناريو، لذلك يظل نص المادة غامضاً ويخضع لتأويلات متعددة.^(١)

(١) نقابة المحامين. تشريعات عام ٢٠٠٢. مصدر سابق. ص ١٠٤-١١٠

فَسَرَتِ الْمَادَّةُ رَقْم ١٧٧ جِزْءًا مِنْ هَذَا الْغَمُوضِ فِي الْبَنْدِ أَوَّلًا عِنْدَمَا نَصَّتْ عَلَى أَنَّهُ يَعْدُ شَرِيكًا فِي تَأْلِيفِ الْمَصْنَفِ السَّمْعَى الْبَصْرِى، أَوْ السَّمْعَى، أَوْ الْبَصْرِى:

- ١- مؤلف السيناريو أو صاحب الفكرة المكتوبة للبرنامج.
 - ٢- من يقوم بتحويل مصنف أدبى موجود بشكل يجعله ملائما للأسلوب السمعى البصرى.
 - ٣- مؤلف الحوار.
 - ٤- واضع الموسيقى إذا قام بوضعها خصيصًا للمصنف.
 - ٥- المخرج الذى قام بعمل إيجابى من الناحية الفكرية لتحقيق المصنف.
- وفى البند خامسًا الذى نص على أن يكون المنتج طوال استغلال المصنف السمعى البصرى، أو السمعى، أو البصرى المتفق عليه نائبًا عن مؤلفى هذا المصنف [المحددین فى البند أولاً] وعن خلفهم فى الاتفاق على استغلاله دون الإخلال بحقوق مؤلفى المصنفات الأدبية أو الموسيقية المقتبسة، أو المحورة كل ذلك ما لم يتفق كتابة على خلافه، ويعتبر المنتج ناشرًا لهذا المصنف وتكون له حقوق الناشر عليه وعلى نسخه فى حدود أغراض الاستغلال التجارى-له^(١).
- ووفقًا لهذه المادة، فإن المنتج يصبح المتصرف الوحيد فى كل ما يتعلق بإتاحة الفيلم وعرضه، وتوزيعه، واستغلاله نائبًا عن من نص البند أولاً على أنهم شركاء فى التأليف، وأعطتهم المادة ١٤٣ الحق فى إتاحة المصنف للجمهور؛ وبالتالي تتعارض نصوص المواد مع بعضها فى الحقوق التى تمنحها للمؤلفين فيما يتعلق بالمصنفات الجماعية.

(١) المصدر نفسه. ص ١١٩-١٢٠

كما نصت المادة على اعتبار المنتج ناشراً للمصنف يكتسب كافة حقوقه ويتحمل كافة الحقوق الواجبة عليه، وهو ما يتعارض مع ما ذهبت إليه بعض الدول المتقدمة التي اعتبرت المنتج هو المؤلف للفيلم أو صاحب حق المؤلف الأصلي دون أن تعترف للمؤلفين الذين ساهموا بشكل رئيسي في المصنف السمبصري بحق المؤلف وهذه الدول التي يطبق فيها نظام copyright مثل الولايات المتحدة الأمريكية؛ بينما في المملكة المتحدة يتم اعتبار المخرج هو المؤلف الأصلي للفيلم وفقاً لنظام حقوق المؤلف المقررة لمنتج الفيلم The producers film copyright، بينما تعتبر دول أخرى مثل فرنسا المنتج من المؤلفين الشركاء في المصنف السمبصري مع المخرج وكاتب السيناريو ومؤلفي الصيغة النهائية السينمائية.^(١)

ويتضح من ذلك أن المشرع أغفل ما ذهبت إليه القوانين المناظرة في الدول الأخرى ولم يفض الاشتباك واللبس حول تحديد هوية الشخص الذي يمكن اعتباره مؤلفاً للفيلم أو ناشراً له. كما أغفل تماماً الدور المؤثر لمدير التصوير، والمونتير في إعداد الفيلم كمصنف سمبصري وهذه نقطة ضعف واضحة تمثل إهداراً لحق أشخاص يعدون مؤلفين شركاء أهم من مؤلفي الموسيقى التصويرية؛ ولكن يبدو أن الموسيقى قد قطعت شوطاً كبيراً في حفظ حقوقها وحقوق مؤلفيها في جميع المجالات التي تشارك فيها، وترتبط الإتاحة بقوانين تنظيم العروض السينمائية وتوقيات عرضها وهو ما سيتم عرضه في جزئية تالية.

الإجراءات المتبعة لإتاحة الأفلام:

تتلخص الإجراءات المتبعة لإتاحة الأفلام وعرضها في دور العرض السينمائية، في الخطوات التي يتخذها المنتج بعد الانتهاء من إعداد السيناريو في شكله المطبوع والحصول على موافقة الرقابة على المصنفات الفنية بتصويره وتحويله إلى الشكل المرئي على هيئة شريط سينمائي.

(١) ليبزيك، دليا. مصدر سابق. ص ١٤٦-١٤٨

بعد الانتهاء من التصوير والمونتاج، وإعداد النسخة النهائية الجاهزة للعرض من الفيلم يتوجه المنتج إلى الرقابة مرة أخرى لعرض الفيلم عليها ومطابقته على السيناريو المصرح بتصويره، يحصل بعدها المنتج على ترخيص بعرض الفيلم لمدة عامين قابلين للتجديد، ولا يحصل على هذا الترخيص إلا بعد تقديم إيصال الإيداع الخاص بإيداع نسخة موجبة مقاس ٣٥ مم من الفيلم فى الأرشيف القومى للفيلم.

بعد الحصول على الترخيص النهائى من الرقابة بالموافقة على عرض الفيلم، يقوم المنتج ببيع حقوق العرض والتوزيع للموزع الداخلى الذى يقوم بدوره بتوزيع الفيلم على دور العرض السينمائية التى ترغب فى عرض الفيلم، وقد يملك الموزع عددًا من دور العرض يقوم بعرض الفيلم فيها إلى جانب عرضه فى دور العرض الأخرى التى تشتري حق استغلال الفيلم بشكل تجارى من الموزع، لمدة محددة ينص عليها فى العقد الذى يتم تحريره بين الموزع ومالك دار العرض.

ويحتفظ المنتج بحق التعاقد على توزيع الفيلم على المستوى الخارجى مع موزع آخر، يقوم بشراء حق توزيع الفيلم فى جميع أنحاء العالم دون الإخلال بحقوق الموزع الداخلى، ويتطلب ذلك الحصول على موافقة الرقابة على تصدير الفيلم للخارج والسماح بعرضه خارج مصر طالما أن الفيلم لايسىء إلى الدولة أو يمس أمنها القومى.

المؤسسات المختصة بالإتاحة فى مصر:

يرتبط عرض وإتاحة الأفلام فى مصر بعدة مؤسسات تعد فاعلة فى إتاحة وعرض الفيلم فى الداخل والخارج، تأتى الرقابة على المصنفات الفنية فى مقدمة هذه المؤسسات باعتبارها أهم جهة يتعامل معها القائم على إنتاج الفيلم أو كاتب السيناريو أو المخرج، يليها الشئون الاجتماعية، والنقابات المهنية السينمائية، وتتضح العلاقة بين الإتاحة وهذه المؤسسات من خلال العرض التالى.

الإتاحة والرقابة على الأفلام:

العلاقة بين الرقابة كجهة تتحكم فى كل ما يتصل بالفيلم منذ اللحظة الأولى للتفكير فى إنتاجه، فهى حاضرة فى ذهن القائمين وفكرهم على الإنتاج السينمائى بدءًا من لحظة اختيار الفكرة والموضوع، والإتاحة باعتبارها الوسيلة الوحيدة التى يمكن أن يحصل المنتج خلالها على العائد المادى، لتكتمل دورة رأس المال، ويعاود المنتج العمل فى إنتاج فيلم جديد، هى علاقة شد وجذب وإن كانت سلطة الرقابة أقوى تأثيرًا وفاعلية، لكون المنتج أو القائمين على إنتاج الفيلم غالبًا ما يستجيبون لرغبات وتعديلات الرقابة لإتاحة الفيلم للعرض العام وخوفًا من الخسارة المادية نتيجة حجب الفيلم ومنعه من العرض.

ومنذ أن بدأ الإنتاج السينمائى يشق طريقه إلى الجمهور، بدأت الرقابة فى بسط نفوذها الكامل على الأفلام، إلا أن الأرقام ومن واقع ما تم رصدده وتحقيقه تقول إن عدد الأفلام المصرية السينمائية التى أنتجت قد بلغ ٣١٦٥ فيلمًا، فإن الرقابة أعطت تراخيص بالعرض لعدد ٣٠٢٣ فيلمًا بنسبة ٩٥،٥١% من ١٩٢٣ وحتى نهاية ٢٠٠٥، فى حين منعت الرقابة عرض ١٤٢ فيلمًا من العرض العام للجمهور بنسبة ٤،٤٩% خلال الفترة نفسها.

وعلى الرغم من معدل الإتاحة العددية المرتفع قياسًا بمعدل المنع العددي، فإنه تبقى الإشارة إلى أن التدخل الرقابى قد أثر فى إتاحة المضمون أكثر مما أثر فى إتاحة العدد، لأن الأفلام كانت ومازالت مطلبًا جماهيريًا، لن تستطيع الرقابة منع إتاحة كل الأفلام من العرض لأنها تمثل جزءًا من سياسة الدولة فى التنفيس عن الشعب بالأفلام الهزلية، إلا أن المضمون هو الذى يؤثر فى هذا الشعب ويثير تساؤلاته حول قضايا الملحة وينمى وعيه، لذا كان تأثير الرقابة على الإتاحة الموضوعية أكبر بكثير من تأثيرها على الإتاحة العددية، وهو ما أدى إلى دوران موضوعات الأفلام المصرية فى فلك عدد محدود من الموضوعات تكررت بشكل كبير وأعيد إنتاج بعض الموضوعات عشرات المرات، وبالتالي لم تواجه مشكلة فى إتاحتها للعرض فزاد العدد وقل المضمون.

الإتاحة والشئون الاجتماعية:

توجد علاقة غير مباشرة بين وزارة الشئون الاجتماعية [التضامن الاجتماعي حاليًا] والأفلام السينمائية، هذه العلاقة أشبه بنوع من الرقابة الذاتية تقوم به الوزارة في إطار اهتمامها بفئات المجتمع المختلفة ومن منطلق الحرص على عدم تعرض أفرادهم لمؤثرات خارجية تؤثر فيهم وفي سلوكياتهم بالسلب.

لذلك تقوم الوزارة بالتنبيه، والمطالبة بضرورة عدم السماح للأطفال أو المراهقين أو الشباب بمشاهدة أفلام معينة داخل دور العرض، ومنها الأفلام التي تثير الغرائز أو تدعم قيمًا غير نبيلة، أو التي تعرض على العنف، وضرورة أن تتضمن التشريعات الخاصة بالأفلام بنودًا تنص على ذلك وأن تضطلع الرقابة بدورها في مراقبة دور العرض ومنعها من التجاوز في تطبيق القانون الخاص بذلك.^(١)

وقد صدرت في مصر عدة قوانين وقرارات وزارية في هذا الشأن، منها القانون رقم ٤٢٧ لسنة ١٩٥٤، بشأن منع الأطفال دون السادسة عشرة من دخول دور السينما وما يماثلها لمشاهدة ما يعرض فيها من الأشرطة السينمائية وغيرها، إذا كان ذلك محظورًا عليهم طبقًا لما تقرره جهة الاختصاص، ويكون إثبات السن بموجب البطاقة الشخصية؛ وعلل وزير الشئون الاجتماعية صدور هذا القانون في المذكرة الإيضاحية بأنه حماية للأحداث الذين لم يكتمل نضج عقولهم بالقدر الذي يسمح لهم بفهم ما يعرض عليهم الفهم الصحيح.^(٢)

(١) عبد الرحيم أحمد سليمان درويش. معالجة الأفلام السينمائية المصرية التي يعرضها التلفزيون للقضايا الاجتماعية وأثرها على الشباب . القاهرة : جامعة القاهرة، كلية الإعلام، قسم الإذاعة والتلفزيون، ٢٠٠٢. (بكتوراه غير منشورة)

(٢) القانون ٤٢٧ لسنة ١٩٥٤ الصادر بتاريخ ١٩٥٤/٨/٥.

كما نص القرار ٨٣٧ لسنة ١٩٧١ على حظر استيراد أفلام العنف، والجريمة، والإثارة الجنسية، وانحرافات الشباب وما يتعارض مع النظم السياسية للدولة، أو قيمها الأساسية، وهو ما أكدته قرار وزير الثقافة في عام ١٩٧٤ رقم ١٣٦ بمنع استيراد أو عرض أفلام الكارائية والساموراي والأفلام المشابهة، لتأثيرها الضار على سلوكيات الشباب في ذلك الوقت.

وتقوم الرقابة على المصنفات الفنية بتصنيف الأفلام إلى فئات تتناسب مع الفئات العمرية لكي تتجنب المسؤولية عند عرض هذه الأفلام فتلتزم المنتج بضرورة الإشارة في إعلانات الفيلم إلى الفئة العمرية التي يناسبها الفيلم، فبدأت تظهر على الأفلام المصرية عبارة "للکبار فقط" وإن لم تطبق نصوص القوانين والقرارات الوزارية في هذا الشأن بشكل يحقق النتائج المرجوة من صدورها، وصنفت الرقابة الأفلام إلى نوعين فقط هما أفلام عامة تصلح لجميع الفئات من الجماهير، وأفلام تعرض للکبار فقط وفي هذه الحالة يوضح في مكان بارز في إعلانات الفيلم أنه للکبار فقط.

تجدر الإشارة في هذا الشأن إلى تجارب بعض الدول فيما يخص تقسيم أو تصنيف الأفلام حسب الفئات العمرية التي يجوز لها مشاهدة هذه الأفلام، ففي سنغافورة — مثلاً — وهي دولة مسلمة، فقد أقرت سلطة التطوير الاعلامية Media Development Authority مبدأ حماية القيم الأساسية للمجتمع وحماية المستهلكين أو الجمهور، وأوصت بضرورة أن تحصل كل الأفلام التي تعرض وتوزع داخل الدولة على شهادة أو ترخيص من لجنة رقابة الفيلم Board of Film Censors التي تقوم بتصنيف الأفلام إلى خمسة أنواع حسب الفئة العمرية هي: ^(١)

النوع الأول: ويرمز له بالرمز (G) ويعنى أنه فيلم عام يصلح لجميع فئات المجتمع.

Media Development Authority (MDA). Film Classification in Singapore,^(١) January 2003. Cited at: 17/2/2006. available at: <http://www.ieee.com>

النوع الثاني: ويرمز له بالرمز (PG) بمعنى توجيه أبوي، أي على الوالدين أن يحددا مدى ملاءمة الفيلم لأبنائهم حتى يسمحوا لهم بمشاهدته.

النوع الثالث: ويرمز له بالرمز (NC-16) بمعنى غير مسموح للأطفال دون السادسة عشرة بمشاهدة هذا الفيلم.

النوع الرابع: ويرمز له بالرمز (M-18) بمعنى مسموح للأشخاص أكبر من ١٨ عامًا وأقل من ٢١ عامًا ويعرض في المناطق المدنية ولا يعرض في المناطق الشعبية.

النوع الخامس: ويرمز له بالرمز (R-21) بمعنى مسموح للأشخاص أكبر من ٢١ عامًا.

أما في هونج كونج فقد تأسس مكتب خدمات الفيلم بعد الاستقلال عن الصين عام ١٩٩٨، استبدل بلجنة استشارية تأسست في نوفمبر ٢٠٠٥ تحت مسمى لجنة تطوير وتنمية الأفلام Film Development Committee حيث تقوم هذه اللجنة الاستشارية بتقديم النصح للحكومة بشأن كل ما يتعلق بتطوير صناعة السينما في هونج كونج والترويج للأفلام في الداخل والخارج، ومن بين توصيات هذه اللجنة فيما يخص عرض الأفلام للفئات العمرية المختلفة فقد أوصت بضرورة إتاحة الأفلام إلى قطاع عريض من المشاهدين ولكن في الوقت نفسه حماية الشباب دون سن ١٨ عامًا من التعرض لمواد قد تكون ضارة بهم، وتقسيم الأفلام إلى أربع فئات هي: (١)

الفئة الأولى: ويرمز لها بالرمز (I) وهي الأفلام التي تصلح لكل الأعمار.

الفئة الثانية: ويرمز لها بالرمز (II A) وهي الأفلام التي لا تتناسب مع الأطفال.

Film Development Committee (FDC). Film industry in Hong Kong – November (١) 2005. Cited at: 17/2/2006. available at: <http://www.iece.com>

الفئة الثالثة: ويرمز لها بالرمز (IIB) وهى الأفلام التى لا تناسب الأطفال والمراهقين أقل من ١٨ عامًا.

الفئة الرابعة: ويرمز لها بالرمز (III) وهى الأفلام التى تناسب مع الأشخاص بعمر ١٨ عامًا فأكثر.

وقد عرض خلال عام ٢٠٠٤ فى هونج كونج ١٢٩٥ فيلمًا حصلت على تصديق من رقابة الفيلم ومفوض التليفزيون والترفيه، جاء توزيعها حسب الفئات المشار إليها كما يلى:

- حصل ٤٦٩ فيلمًا بنسبة ٣٦% على الرمز I.
- حصل ٣٦١ فيلمًا بنسبة ٢٨% على الرمز II A.
- حصل ٣٥٢ فيلمًا بنسبة ٢٧% على الرمز II B.
- حصل ١١٣ فيلمًا بنسبة ٩% على الرمز III.

ويمكن التعقيب على ماسبق بأنه يتضح وجود حضور قوى، ومؤثر للدولة فى تطبيق القوانين أو التوصيات التى تصدر عن الجهات المختصة بالشأن السينمائى، مع وضوح التقسيم أو التصنيف الذى يطبق على الأفلام، وهو ما تفتقده الأفلام فى مصر، فلا يوجد تقسيم أو تصنيف واضح يطبق على الأفلام المصرية، وتلتزم به الجهات المختصة طالما أنه لا يتعارض مع إتاحة الأفلام لقطاع عريض من الجماهير، وإنما يأتى التوجيه والإشارة إلى خطورة نوعيات معينة من الأفلام من الجهات التى تتعامل بشكل مباشر مع المجتمع وتهتم بقضاياها مثل وزارة الشئون الاجتماعية ووزارة التربية والتعليم.

الإتاحة والنقابات المهنية السينمائية:

يقتصر دور النقابات المهنية السينمائية فيما يتعلق بالإتاحة فى إصدار التراخيص وتصاريح العمل للعاملين فى مجالات الفن السينمائى المختلفة بمزاولة

المهنة التى يعملون بها مثل: التمثيل، أو الإخراج، أو التصوير، أو المونتاج... إلخ.

وليس للنقابات الفنية تأثير مباشر فى السماح بعرض الفيلم أو منعه إذا كان أحد المشتركين فيه من غير المسجلين فى إحدى النقابات المهنية السينمائية، وتكتفى النقابة بالتنبيه على ضرورة عدم التعامل مع هذا الشخص؛ لكونه غير مسجل فيها وغير مسموح له بمزاولة أى من أنشطة الفن السينمائى المختلفة وضرورة قيامه باستخراج تصريح للعمل أو الانضمام إلى النقابة الخاصة بالنشاط الذى يمارسه.

القضايا المرتبطة بالإتاحة والاسترجاع:

تبين خلال دراسة الإتاحة والاسترجاع أن معناه لا يقتصر على مجرد عرض الفيلم على الجمهور داخل دور العرض أو خلال وسائل العرض الأخرى، وإنما يتعداه إلى الارتباط بموضوعات وقضايا أخرى أهم ترتبط بحرية الإبداع، وإتاحة الأفلام التى تتناول موضوعات سياسية أو نقدًا لقضايا مهمة فى المجتمع وطرحها ومعالجتها بجرأة، وسهولة الوصول إلى البيانات والمعلومات المتاحة عن الأفلام وموضوعاتها، والقرصنة وتأثيرها على إتاحة الأفلام بالطرق الشرعية، والحد من إتاحة الأفلام الهزلية المسطحة على حساب الأفلام الجادة الهادفة، وتتضح القضايا المرتبطة بالإتاحة والاسترجاع عن طريق القضايا التالية.

قضية الرقابة على الأفلام:

الرقابة والإتاحة علاقة متلازمة فى كل مراحل إنتاج الفيلم، تبدأ مرحلتها الأولى خلال سعى المنتج أو المخرج أو كاتب السيناريو إلى الحصول على موافقة الرقابة على سيناريو فيلم معين للبدء فى تصويره وتحويله إلى فيلم سينمائى، من هنا تبدأ مرحلة الاعتراض الرقابى على جمل وقفات ومشاهد وردت فى السيناريو وتطلب تعديلها أو حذفها أو تغييرها من مالك السيناريو، أهمية ذلك بالنسبة للإتاحة

الموضوعية تكمن فى إمكانية أن تمثل الكلمات أو الجمل أو المشاهد التى تعترض عليها الرقابة قيمة أدبية، وموضوعية يمكن أن تؤثر فى الجمهور، فالرقابة لا تعترض على مشاهد إثارة الغرائز والرقص بقدر ما تعترض على كلمة ترى فيها مساسًا بالنظام العام للدولة، وبالتالي يسهم تعنت الرقابة فى تقليص الإتاحة الموضوعية للمحتوى الفكرى الذى يقدمه الفيلم، حدث ذلك فى تغيير الرقابة لنهاية فيلم لاشين/١٩٣٩ من ثورة الشعب ضد ظلم الحاكم وتولية حاكم محبوب من الشعب إلى رفع الحاكم للظلم عن الشعب وتهليل الشعب له بعد سحق المؤامرة على الدولة والشعب، الشئ نفسه حدث مع فيلم البرىء/١٩٨٦ من قيام عسكري الأمن بالثورة على الظلم والقهر وقتل كل الضباط والجنود بسلاحه فى مشهد درامى قوى إلى تثبيت الصورة على وجهه لحظة تفكيره فى اتخاذ موقف ضد الظلم والقهر الذى رآه فى المعتقل، والأمثلة المشابهة كثيرة، ويتبين أن التدخل الرقابى يدير الدفة فى الاتجاه المعاكس لرغبة صناع الفيلم أو كاتبه.^(١)

أما المرحلة الثانية فتأتى بعد تجاوز المرحلة الأولى والسماح بتصوير الفيلم والانتهاؤه منه وتقديمه مرة أخرى إلى الرقابة للسماح بعرضه، فقد لا يسلم الأمر من الاعتراض على زوايا معينة للتصوير أو جمل تم تغييرها أثناء التصوير لخدمة البناء الدرامى للفيلم دون الرجوع إلى الرقابة، أو بعض المشاهد الغرائزية التى ترى الرقابة فيها مبالغة ويجب حذفها أو على الأقل تهذيبها، يحصل الفيلم بعد ذلك على الترخيص بالعرض العام للجمهور.

لا تنتهى العلاقة بين الرقابة وإتاحة الفيلم عند هذا الحد، بل تمتد إلى مرحلة ثالثة وأخيرة تبدأ بعد عرض الفيلم، عندما يثير الفيلم رأى العام وال جماهير بطريقة أو بأخرى، ولا يرضى النظام الحاكم عن ذلك ففى هذه الحالة تتدخل الرقابة بسحب ترخيص عرض الفيلم؛ وهو ما حدث عام ١٩٨٣ عندما قامت الرقابة فى ٢٣/٨/١٩٨٣ بسحب ترخيص عرض فيلمي "خمس باب؛ ودرب الهوى" مبررة قرارها بأن كلا الفيلمين قد أحدثا انطباعًا سيئًا لدى الجماهير وأن سحب الترخيص جاء حرصًا على حماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن العام والنظام العام ومصالح الدولة العليا، وأتساءل: أين كانوا عند الترخيص بعرضهما؟!

(١) على أبو شادى. وقائع السينما المصرية... . مصدر سابق. ص ٢٦٤

مما سبق خلال استقراء القوانين للرقابية يتبين أن المسألة تخضع فى النهاية إلى ما تقرره الرقابة التى تحتّمى دائما خلف مبررات وتأويلات المادة الأولى من قانون الرقابة على المصنفات السمعية والبصرية التى نصت على اضطلاع الرقابة: بالمحافظة على الأمن والنظام وحماية الآداب ومصالح الدولة العليا - ونلاحظ أن هذا ما بررت به الرقابة قرارها بسحب ترخيص الفيلمين المشار إليهما - مما يؤدى إلى حجب موضوعات جادة ومؤثرة لحساب موضوعات هزلية غير هادفة.

قضية نقص دور العرض:

نقص دور العرض السينمائية يمثل قضية مهمة وشائكة تؤثر سلبًا فى صناعة السينما ومعدلات إنتاج الأفلام، نتيجة انهيار إيرادات الفيلم على المستوى الداخلى الذى بات يعتمد عليه المنتج لاسترداد جزء كبير مما أنفق على الفيلم فى ظل انهيار سوق توزيع الفيلم على المستوى الخارجى، ويمثل التوزيع الجغرافى لدور العرض عاملاً مؤثراً حيث يتركز حوالى ٩٠% من دور العرض فى القاهرة الكبرى والإسكندرية فقط، بمعنى آخر تستحوذ القاهرة الكبرى والإسكندرية على ٥٥% من السعة الكلية لدور العرض وتصل النسبة فيهما إلى ٦ مقاعد لكل ألف نسمة من السكان، و ٣ مقاعد لكل ألف نسمة على مستوى الجمهورية، وهو معدل منخفض قياساً بدول أخرى تعدادها السكانى مماثل لنا تقريباً مثل فرنسا التى تصل النسبة فيها إلى ١٩ مقعداً لكل ألف نسمة.^(١)

لذلك فالنقص العدى لدور العرض يساعد على انهيار صناعة السينما، ويعد قضية مهمة من القضايا التى ترتبط بالإتاحة، ساعد على ذلك ظهور التليفزيون وانتشاره على نطاق واسع مع بداية الستينيات، وكذلك الفيديو كاسيت فى الثمانينيات والقنوات الفضائية العامة والمتخصصة فى التسعينيات، والآن إمكانية عرض الأفلام وإتاحتها وتبادلها خلال شبكة الإنترنت، وهو ما يزيد التحدى أمام دور العرض السينمائى التقليدية التى لا تأتى ضمن أولويات الأسرة كوسيلة من وسائل الترفيه، وتفضيل أى من الوسائل السابقة عليها لما توفره من راحة.

(١) ناصر جلال. الأبعاد الاقتصادية ... مصدر سابق. ص ٢٤٧

قضية الإقبال الجماهيري:

يرتبط الإقبال الجماهيري على الأفلام السينمائية بعدة عوامل منها مدى شهرة الممثلين المشتركين فيه وإقبال الجماهير على أفلامهم، وجودة الفيلم من ناحية الموضوع والشكل الفني ومدى ملاءمة ذلك لتوجهات الجمهور، والبعد المكاني لدار العرض عن المناطق السكنية الكثيفة، وتوقيت عرض الفيلم ومدى ملاءمته لظروف الجمهور، والتكلفة المادية التي سيتحملها الفرد لمشاهدة فيلم في دار العرض، كل هذه العوامل تؤثر في الإقبال الجماهيري على الأفلام داخل دار العرض، إضافة إلى توفر وسائل إتاحة أخرى أكثر راحة وأقل تكلفة.

أما العوامل التي تؤدي إلى العزوف عن مشاهدة الأفلام، فمنها على سبيل المثال عدم ملاءمة المحتوى الموضوعي للفيلم لفئات معينة من الجمهور وتكرار الموضوعات نفسها، والمستوى المتدني لدار العرض بحيث لا تستطيع الأسرة الخروج لمشاهدة الفيلم داخل دار العرض، ومركزية دار العرض في القاهرة الكبرى والإسكندرية دون المحافظات الأخرى التي يعرض فيها الفيلم بعد فترة من عرضه في القاهرة والإسكندرية، وإمكانية الحصول على الفيلم ومشاهدته بالوسائل الأخرى المتاحة مثل: الفيديو، أو الإنترنت.

وإن كان الجمهور في مصر قد كسر وخالف كل العوامل التي تخضع للعقل والمنطق في عدم الإقبال الجماهيري، فقد حققت أفلام لا تمثل قيمة على المستويين الفني والموضوعي نجاحًا جماهيريًا كبيرًا في الوقت الذي كان يتوقع لها الفشل مثل فيلم " إسماعيلية رايح جاي" الذي عرض عام ١٩٩٦ وحقق إيرادات خيالية غير مسبوقة، والأفلام الكوميديّة التي تعرض في الفترة الأخيرة من ٢٠٠٠ وحتى الآن، فهذه الأفلام تنجح على مستوى الجمهور وتفشل على مستوى القيمة الفنية والمضمون، وهو ما يمثل أحد لوغاريتمات الأفلام المصرية!!

قضية القرصنة:

تعد مشكلة القرصنة التي يتعرض لها الفيلم السينمائي المصري على المستوى المحلى عن طريق نسخ الأفلام على شرائط الفيديو كاسيت والأقراص المدمجة، أو فى المستوى الدولى نتيجة تهريب نسخ الأفلام، وإعادة طبعها وعرضها وتوزيعها بالطرق غير الشرعية من أهم المشاكل التى تواجه صناعة السينما وتؤثر فى الجوانب الاقتصادية لصناعة السينما المصرية نتيجة تكبدها لخسائر مادية فادحة؛ نتيجة انخفاض حصيلة صادرات الفيلم المصرى وهو ما ينعكس تأثيره على الاقتصاد القومى بالسلب.

وقرصنة الأفلام مصطلح ارتبط ظهوره بانتشار استخدام الفيديو كاسيت وشبكة الإنترنت، وتعدد المواقع التى تتيح عرض الأفلام السينمائية بالمجان أو بمقابل مادى، والحقيقة أن معظم هذه المواقع تم إنشاؤها بشكل غير شرعى ولا يمثل جهة حكومية تموله لتحقيق أهداف محددة تتعلق بنشر ودعم الثقافة المصرية على مستوى العالم فى ظل عولمة الثقافة، وقرصنة الأفلام تعد ظاهرة عالمية لا ترتبط بدولة معينة أو نوعية معينة من الأفلام، فخلال عام ٢٠٠٢ شهدت السينما الهندية تراجعاً ملحوظاً فى الإيرادات على المستوى العالمى تمثل فى خسارتها ٥٠ مليون دولار نتيجة أعمال القرصنة التى يتعرض لها الأفلام الهندية.^(١)

ولم تسلم الأفلام الأمريكية من أعمال القرصنة، ويقدر اتحاد صناع السينما فى الولايات المتحدة الخسارة السنوية جراء أعمال القرصنة عن طريق تحميل الأفلام من الإنترنت أو نسخ الإسطوانات بحوالى ٣,٥ مليار دولار سنوياً، ويعمل الاتحاد على الحد من انتشار هذه الظاهرة من خلال استصدار التشريعات القانونية التى تجرم النسخ غير القانونى للأفلام، ومنع رواد دور العرض من تصوير الأفلام التى يشاهدونها بكاميرات الفيديو أو الهواتف الخلوية عالية التقنية، وهى الجريمة التى أقرتها تشريعات أربع ولايات حتى الآن فى الولايات المتحدة.^(٢)

(١) تراجع صناعة السينما الهندية. ٢٠٠٢. تاريخ الزيارة 2005/12/27. متاح فى

www.bbcarabic.com

(٢) مطاردة قرصنة الأفلام السينمائية فى أمريكا. ٢٠٠٥. تاريخ الزيارة 2005/12/27. متاح

فى: www.bbcarabic.com

قضية مستوى الأفلام المتاحة:

الأفلام السينمائية كمصدر ووسيلة اتصال جماهيرية ترتبط بقطاع عريض من فئات المجتمع المختلفة، تؤثر بشكل أو بآخر فى تنمية الوعي وزيادة المستوى الثقافى لهذه الفئات كل حسب مستوى تفاعله مع ما يقدمه الفيلم من محتوى يتعلق بالقيم الدينية والاجتماعية والأخلاقية.

هذه القيم ترتبط بشكل رئيسى بمدى إجازة ودعم الرقابة لها، ومدى حرص صناع الأفلام المصرية على تقديمها بشكل يدعمها ولا يهدمها أو يتعارض معها، فالواقع الحالى يؤكد على أن الأفلام المصرية تشهد تدهورًا كبيرًا فى القيم والأخلاقيات أدى إلى تراجعها وتراجع الإبداع الفنى والثقافى فيها، نتيجة تمويل معظم هذه الأفلام من مصادر أجنبية تحرص على تضمين الفيلم لمفاهيم الثقافة الأجنبية الهدامة التى لا تتناسب مع عاداتنا وتقاليدنا وقيمنا الدينية والأخلاقية، وتهدف هذه الشركات الأجنبية التمويل مصرية التأسيس إلى طمس هويتنا الدينية والثقافية، فى الوقت الذى يجب أن تكون أفلامنا حريصة على تأكيد هويتنا الإسلامية والعربية ودعم قيمنا، وسلوكياتنا السامية لمعالجة ما أصاب المجتمع من فقدان لكل ذلك بشكل تكاد تختفى فيه هويتنا، ومصريتنا فى ظل العولمة الثقافية التى تسعى إليها الدول الكبرى.

قضية توقيت العرض:

يقصد بقضية توقيت العرض هنا تنظيم العروض السينمائية وتوقيتات عرضها، نظرًا لكون توقيت إتاحة وعرض الأفلام فى دور العرض يؤثر فى الإقبال الجماهيرى بشكل كبير، لذلك حرصت الدولة على سن القوانين والتشريعات

التي تنظم عرض وإتاحة الأفلام في دور العرض، أهمها القانون ٣٧٣ لسنة ١٩٥٦ الصادر بشأن تنظيم عرض الأفلام المصرية، والذي نص في مادته الأولى على دور العرض السينمائي العامة في جمهورية مصر العربية أن تخصص في كل موسم فترة لا تقل عن أسبوع لعرض الأفلام المصرية، وتقسم السنة في حكم هذه المادة إلى ثلاثة مواسم تبدأ في أول سبتمبر وأول يناير وأول مايو على التوالي؛ كما حدد القانون في مادته الثانية الأفلام المصرية بأنها الأفلام الناطقة باللغة العربية والمنتجة برأس مال مصري أو التي ساهم في إنتاجها رأس مال مصري بنسبة لا تقل عن ٥٠%.

ويتضح من خلال التقسيم الموضح للسنة إلى ثلاثة مواسم أن الموسم السينمائي العام يجمع في حقيقة الأمر بين عامين حيث يبدأ من أول سبتمبر وينتهي في مايو من العام التالي، كما أن توقيات بداية المواسم الثلاثة ارتبطت بالعام الدراسي بشكل كبير مما أثر سلباً في التعليم فكانت الأفلام أحد أهم عوامل التسرب من التعليم نظراً لتنظيم دور العرض لحفلات عرض صباحية للأفلام.

كما صدر القانون رقم ١٣ لسنة ١٩٧١ في شأن تنظيم عرض الأفلام السينمائية وتخصيص فترة لا تقل عن أسبوع في كل موسم، ولا يختلف هذا القانون عن القانون ٣٧٣ لسنة ١٩٥٦، سوى أنه خول لوزير الثقافة حق إصدار القرارات اللازمة لتنظيم عرض الأفلام السينمائية المصرية والأجنبية بكافة أنواعها في الدور العامة للعرض السينمائي وله في ذلك تحديد مواعيد وشروط ومقابل عرض الأفلام.

ويختلف الوضع الحالي، لتوقيت عرض وإتاحة الأفلام عن ما ورد في نصوص القوانين السابقة، فيرتبط عرض الأفلام بالمناسبات الاحتفالية مثل عيد الفطر وعيد الأضحى، وموسم الإجازات الدراسية الصيفية، وتكاد المواسم التي نصت عليها القوانين تختفي من مناسبات عرض الأفلام السينمائية المصرية.

الخلاصة:

تعد الإتاحة من الموضوعات المهمة ذات الصلة القوية بالأفلام، ويمكن تلخيص ما توصلت إليه الدراسة في هذه الجزئية في النقاط التالية:

- إن الإتاحة كمصطلح يستخدم للدلالة على العرض العام والتوزيع والبث والأداء العلني والتوصيل العلني بشكل يؤدي في النهاية للتعبير عن معنى واحد فيما يخص إتاحة الأفلام للعرض العام.
- إن تأثير الإتاحة يمتد إلى إتاحة بعض الموضوعات على حساب موضوعات أخرى في مرحلة إعداد الفيلم أو إجازة السيناريو من الجهات الرقابية.
- إن الوسائل المستخدمة في إتاحة الأفلام قد مرت بمراحل تطور مختلفة بدءًا من الإتاحة داخل الصالات العامة مرورًا بتأسيس دور العرض السينمائية بالشكل المتعارف عليه حاليًا، ثم الإتاحة باستخدام التلفزيون مع ظهور التلفزيون وتطور تقنياته التي صاحبها ظهور الفيديو كاسيت وانتشاره على نطاق واسع، وانتهاءً بالقنوات الفضائية العامة والمتخصصة في عرض وإتاحة الأفلام السينمائية، التي واكبها استخدام شبكة الإنترنت في عرض الأفلام السينمائية وإتاحتها وتبادلها بشكل أدى إلى تبلور ظاهرة قرصنة الأفلام.
- إن زيادة الاهتمام الجماهيري بالأفلام السينمائية أدت إلى اهتمام الصحف والمجلات وظهور الصحافة الفنية والنقد السينمائي، مما ساعد على اتخاذ الإتاحة لنمط آخر في عرض الأفلام فكان تنظيم العروض الخاصة للنقاد والصحفيين، كما نظمت المهرجانات والمسابقات لتشجيع الأفلام الجيدة ومنحها التقدير الأدبي والمادى المناسب، كما أدى هذا الاهتمام الجماهيري إلى ظهور نوادي السينما وتنظيم عروض خاصة للأفلام بهدف البحث والدراسة.

- إن الإتاحة ارتبطت بالقوانين الرقابية التي تطبق على الأفلام، ولم تسن لها قوانين خاصة إلا في جزئية تنظيم عروض الأفلام وتوقيتها.
- إن الاهتمام بالأفلام لم يقتصر على الجهات المختصة بشكل مباشر، وإنما امتد إلى جهات أخرى مثل وزارة الشؤون الاجتماعية ووزارة التربية والتعليم.
- إن الإتاحة ما زالت تعاني من بعض المشكلات، والقضايا التي ارتبطت بها ومنها تحكم الرقابة في إتاحة موضوعات معينة على حساب الموضوعات الجادة التي تمس الجماهير وتؤثر في توجهاتها وامتداد هذا التأثير إلى مرحلة ما بعد عرض الفيلم.
- إن عدة عوامل قد أثرت بالسلب في إتاحة الأفلام منها النقص المتزايد في دور العرض السينمائية، مما ترتب عليه تناقص الإقبال الجماهيري الذي يفضل استخدام وسائل الإتاحة الأخرى.
- مع تنوع وسائل العرض وتطورها ودخول التكنولوجيا الرقمية في عرض وإتاحة الأفلام عبر شبكة الإنترنت تبلورت ظاهرة قرصنة الأفلام وتبادلها مما أثر سلباً في معدلات الأرباح والإيرادات المتوقعة لهذه الأفلام.

الفصل الثامن

التصور المستقبلي لضبط الأفلام وحفظها وإتاحتها

تمهيد:

جاءت أهمية وضرورة وضع تصور مستقبلي لضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها نتيجة لما تم رصده بدراسة واقع الضبط الببليوجرافى، والحفظ، والإتاحة للأفلام فى مصر، الذى تبين خلالها وجود العديد من نقاط الضعف وأوجه القصور التى تحتاج إلى تقويم حتى يتيسر إيجاد ضبط ببليوجرافى معيارى للأفلام يخضع لمعايير محددة تلبي حاجة الباحثين والمهتمين بالأفلام، والأمر نفسه بالنسبة للحفظ والإتاحة.

لذلك جاء هذا الفصل، ليقدم رؤية موضوعية لمستقبل عملية الضبط الببليوجرافى للأفلام تستند على الواقع المتاح، وذلك عن طريق المشروع المقترح لضبط الأفلام المصرية وتوثيقها بأنواعها المختلفة، الذى يركز على خمسة محاور أساسية هى: إيجاد ووضع إطار عام للضبط الببليوجرافى للأفلام، وتحديد الأهداف التى يسعى المشروع لتحقيقها، وتحديد المؤسسة المسؤولة، التى يمكنها تبنى هذا المشروع وتنفيذه، وآليات العمل التى تيسر إنجاز هذا المشروع، والمتطلبات الأساسية التى يحتاجها المشروع حتى يمكن تنفيذه وإنجازه على أكمل صورة؛ حتى يتيسر إيجاد ببليوجرافية قومية موحدة للأفلام المصرية لا يختلف عليها المؤرخون والنقاد والباحثون، يمكن الاعتماد عليها فى جميع البحوث، والدراسات التى تعد عن الأفلام، كما يمكن تصحيح الأخطاء المتكررة فى المصادر المختلفة التى يأخذ بعضها عن بعض مما يكرر البيانات الخطأ عن الفيلم فى أكثر من مصدر، ويمكن التغلب على ذلك بالرجوع إلى مصدر واحد معيارى لا يقبل الشك يكون بمثابة ببليوجرافية قومية، وهو ما جعلنا قادرين على تكوين تراثنا الفيلمى وحفظه ودراسته وفهمه بشكل صحيح.

كما يتم دراسة التصور المستقبلي للحفظ والإتاحة في مصر من وجهة نظر الباحث المستمدة من تخصص علم المكتبات والمعلومات، الذي يغيب تمامًا عن واقع الحفظ والإتاحة في مصر نتيجة قصور الدراسات التي تعد عن الأفلام والموضوعات المتصلة بها كمصدر من مصادر المعلومات، فيجب إعداد الدراسات العلمية عنها مثل الدراسات التي أعدت عن الكتب والدوريات وغيرها من المصادر الأخرى من قبل المتخصصين في المكتبات والمعلومات، وهذه الدراسة هي الأولى — على حد علمي — التي تعد بشكل مباشر عن الأفلام كمصدر من مصادر المعلومات في تخصص المكتبات والمعلومات، وبالتالي فهي غير كافية وإنما تفسح المجال أمام المزيد من الدراسات والبحوث التي يجب إعدادها عن هذا المصدر المهم.

وينتهي الفصل بتقديم نموذج لقاعدة بيانات فيلمية، يمكن الاسترشاد بها في إتاحة البيانات والمعلومات المتوفرة عن الأفلام على شبكة الإنترنت، حتى يتيسر حصول أي باحث على البيانات الأساسية التي يحتاج إليها في دراسته كما يتم التعريف بالأفلام المصرية خلالها.

ضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها: الواقع والمستقبل:

الأفلام المصرية عامة، والسينمائية خاصة يمكن رصد حاضرها فيما يخص الموضوعات الثلاثة الرئيسية، التي بنيت عليها هذه الدراسة وهي: الضبط الببليوجرافي والحفظ والإتاحة؛ وما ارتبط بها من موضوعات مؤثرة وفعالة فيما يخص الأفلام مثل: الإيداع القانوني، وحقوق الملكية الفكرية، والرقابة على الأفلام، وفقًا لما انتهت إليه دراسة هذه الموضوعات في رصدها للواقع الفعلي وتحليله وفقًا لمعطيات الحاضر، وفي إطار التشريعات القانونية المحلية والدولية التي تنظمها والمؤسسات الفعالة المؤثرة فيها والقوى البشرية القائمة عليها.

فجاء الواقع لا يتناسب مع مستوى الطموحات المرجوة للوصول بهذا المصدر المتميز إلى أفضل مستوى فى الوصول والاتصال والإفادة لقطاع الجماهير الكبير الذى يرتبط به، وقطاع الباحثين الذين يقومون بدراسته؛ لتقييمه والوقوف على نقاط القوة وتدعيمها، ونقاط الضعف وطرح الحلول المناسبة لعلاجها وتلافيها.

ويهتم هذا الجزء من الدراسة بوضع تصور لمستقبل الموضوعات الثلاثة الرئيسية وهى الضبط البليوجرافى والحفظ والإتاحة، التى يمكن تلخيص واقعها كأساس يمكن وضع تصور مستقبلى لما يجب أن يتخذ من إجراءات فى المستقبل لعلاج نقاط الضعف التى اتضحت خلال دراسة الواقع فى النقاط التالية:

الضبط البليوجرافى للأفلام فى مصر: الواقع:

اتضح للباحث خلال دراسة الضبط البليوجرافى للأفلام عامة والسينمائية خاصة، أن واقع الضبط البليوجرافى يعتمد على النشاطات الفردية التى يقوم بها الأفراد المهتمون بالأفلام سواء النقاد السينمائيين، أو المؤرخين، ومن ثم جاء اهتمام كل فرد منهم بالأفلام فى إطار الهدف الذى يسعى لتحقيقه، وليس فى إطار هدف قومى يسعى إلى السيطرة عليها وضبطها كمنتج ثقافى بطريقة منهجية وعلمية صحيحة، تعود بالفائدة على المجتمع ككل.

والحقيقة أن محاولة الضبط التى اعتمدت عليها الدراسة فى تحليلها للاتجاهات البليوجرافية البليومتريّة المختلفة للأفلام، التى أعدها الباحث — بنفسه — لا تحيد عن هذا الإطار، فالهدف من إعدادها كان نفعياً؛ لخدمة أهداف الدراسة، كما أنها جاءت محدودة فى حجم البيانات التى تغطيها لتحقيق الهدف منها، ولكن ميزها عن ما سبقها من محاولات أنها أعدت وفق قواعد دولية مقننه هى، قواعد الفهرسة الأنجلو — أمريكية، وحقول الوصف البليوجرافى، وهى القواعد التى لم يعمل بها أى فرد ممن حاولوا عمل حصر للأفلام السينمائية وتسجيل بياناتها، باستثناء القائمة التى نشرت فى العدد ٥٦ من مجلة عالم الكتاب وغطت ٢٥ عاماً فقط من ١٩٦٨ إلى ١٩٩٣.

كما ناقشت موضوع المدخل وبيان المسؤولية في إطار القوانين والتشريعات المعمول بها في مصر ودول العالم والاستقرار على نمط محدد التزمت به بيبليوجرافية الدراسة، ولأن العمل البيبليوجرافي الذي يتسم بالطابع القومى لا يمكن أن يقوم به فرد واحد، وإنما يمكن اعتبارها أساسًا يمكن البناء عليه إذا ما اهتمت المؤسسة الحكومية بهذا الموضوع.

كما أظهر واقع الضبط البيبليوجرافي تشتت البيانات والمعلومات الوصفية الخاصة بالأفلام واختلافها بين المصادر المتاحة، وعدم توافر بيانات ومعلومات أخرى نتيجة القصور الواضح في تسجيل هذه البيانات وتقدير مدى أهميتها، كل هذه المفارقات أدت إلى حقيقة واضحة مفادها أننا في مصر لا نملك أداة ضبط بيبليوجرافية دقيقة للأفلام المصرية، ولا تتوافر لدينا قاعدة بيانات قومية يمكن الرجوع إليها في حالة دراسة أى موضوع أو ظاهرة تتعلق بالأفلام.

الضبط البيبليوجرافي للأفلام في مصر: المستقبل:

نظمت مكتبة الكونجرس بالتعاون مع شركة جوجل Google ثلاث ندوات لمناقشة مستقبل الضبط البيبليوجرافي في الولايات المتحدة؛ اهتمت الندوة الأولى بمناقشة موضوع المستفيدين واستخدامهم للبيانات البيبليوجرافية، والندوة الثانية ركزت على المعايير المعمول بها والتراكيب المستخدمة، أما الندوة الثالثة والأخيرة فقد اهتمت بالجوانب التنظيمية والاقتصادية لعملية الضبط البيبليوجرافي؛ وخلصت إلى مدى ملائمة النظم والمعايير المعمول بها - حاليًا - في ظل التطورات التكنولوجية المتلاحقة في مجال المكتبات، وأن المكتبات في القرن الحادى والعشرين ستكون مكتبات عالية التقنية تعتمد على النظام الرقمى فى تسجيل وتنظيم وإتاحة مقتنياتها.^(١)

Tennant, Roy. Bibliographic Control Future. Library Journal, 15/4/2007. Cited at: (١) 8/8/2007. Available at: <http://www.libraryjournal.com/article/ca6431816.html>

هكذا يفكرون! فماذا عن واقعنا؟ وما هو مستقبل الضبط البليوجرافى لمصادر المعلومات فى مصر؟ ويهمنا منها الأفلام التى عرضت لواقعها فى الجزئية السابقة، إن هذا العمل يحتاج إلى تبنى مؤسسة حكومية للضبط البليوجرافى ذى الطابع القومى، من هذا المنطلق جاء تقديم هذا المشروع المقترح لضبط الأفلام المصرية وتوثيقها، الذى يركز على وجود إطار عام يحكم عملية الضبط البليوجرافى، ليحقق أهدافاً محددة من عملية الضبط، على أن تقوم على تنفيذ هذا المشروع مؤسسة حكومية قادرة على توفير الإمكانيات اللازمة لذلك سواء البشرية أو المادية أو التقنية أو الإدارية، كما تقوم هذه المؤسسة بوضع آليات العمل التى يمكن تطبيقها أثناء عملية الضبط، كما تقوم المؤسسة بتوفير متطلبات العمل وصياغة الشكل النهائى للبليوجرافية وإتاحتها بالطرق الملائمة، لكى تتاح للفئات المختلفة من الباحثين والمهتمين بالفن عموماً والأفلام خصوصاً، على أن يتم تحديثها بشكل مستمر ونورى.

وواقع المؤسسات الفنية الحالية لا يؤهل أيًا منها لتبنى هذا المشروع الضخم والإنفاق عليه، وتوفير كافة الإمكانيات المطلوبة له سواء وزارة الثقافة، أو المؤسسات التابعة لها مثل المركز القومى للسينما المنوط به إيداع الأفلام وحفظها، أو قطاع الأعمال العام الذى نقلت تبعية شركة مصر للصوت والضوء والسينما إليه، أو مدينة الإنتاج الإعلامى التى تعاني من فساد إدارى منذ إنشائها وتركيزها على الإنتاج الدرامى للمسلسلات وتوزيعها؛ ولكى يتم تطبيق هذا المشروع المقترح يجب أن تتم إعادة هيكلة مؤسسات السينما العاملة فى مصر الآن.

وتقع مسئولية إعادة هيكلة مؤسسات السينما على الدولة؛ لذلك تقترح الدراسة إنشاء هيئة عليا مستقلة جامعة تختص بكل ما يتعلق بالشأن السينمائى فى مصر تحت مسمى "المجلس الأعلى للعلوم والفنون السينمائية" يتبع رئاسة مجلس الوزراء مباشرة، يتم نقل تبعية جميع الجهات والمؤسسات المختصة بالسينما والأفلام تحت إدارته ومنها أكاديمية الفنون، والمركز القومى للسينما، وشركة مصر للصوت والضوء والسينما، ومدينة الإنتاج الإعلامى، وجهاز السينما، والرقابة على المصنفات الفنية، والأرشيف القومى للفيلم ككيان مستقل وليس كإدارة من إدارات المركز القومى للسينما.

يتمتع هذا المجلس بالاستقلالية الكاملة عن المؤسسات الحكومية الأخرى فيما يتعلق بالشأن السينمائي، ويشكل له مجلس إدارة يضم الفئات المتخصصة في كل ما يتصل بالعلوم السينمائية، والخبراء ذوي الصلة بالفن والأفلام، يضطلعون بوضع خطة قومية شاملة ذات أهداف بعيدة المدى، وأهداف قصيرة المدى للنهوض بصناعة السينما والفن عموماً.

والحقيقة أن مثل هذه المؤسسات ليست اختراعاً أو ابتكاراً غير مسبوق، ففي بريطانيا يوجد مجلس الفيلم البريطاني UK Film Council ويعد مؤسسة قومية لصناعة السينما والثقافة السينمائية وتعليم السينما بالتعاون مع المؤسسات السينمائية الأخرى؛ كما يقوم المجلس بتمويل معهد الفيلم البريطاني BFI، ومجموعة من الصناديق الخاصة التي تقدم الدعم للأفلام الفنية والأفلام التجارية، والتعليم والتدريب، والمخرجين الجدد، والتوزيع والعرض، والإنتاج المشترك مع الدول الأوروبية.^(١)

كما يوجد في فرنسا المركز القومي للسينما Centre National de la Cinematographie (CNC) الذي تأسس عام ١٩٤٧ وهو من أهم وأكبر المؤسسات السينمائية القومية في العالم، ويقوم بمهام عديدة أهمها تطوير وتنمية ودعم كل ما يتعلق بالسينما بدءاً من إنتاج وتوزيع وعرض الأفلام، وصولاً إلى التعليم والتوثيق والحفظ والترميم وإقامة المهرجانات.^(٢)

كما سبق الإشارة إلى سلطة التطوير الإعلامية Media Development Authority (MDA) في سنغافورة، ولجنة تطوير وتنمية الأفلام Film Development Committee في هونغ كونج التي تعمل كجهة استشارية للحكومة.

(١) سمير فريد. السينما في دول الاتحاد الأوربي : المؤسسات السينمائية. مصدر سابق. ص ٥٠.

(٢) المصدر نفسه. ص ٩٠.

مثل هذه المؤسسات تتمتع بالحرية التامة فى التخطيط والتنفيذ وتؤدي الدور المنوط بها لتنمية ثقافة الدولة السينمائية وتطويرها ونشرها فى العالم، إلى جانب النهوض بها على المستوى القومى، ووجود مثل هذه المؤسسات قومية الطابع، ذاتية التفكير والتخطيط والتنفيذ أمر لا غنى عنه فى مصر التى تمتلك تراثاً ثقافياً وسينمائياً مميزاً يجب العمل على الحفاظ عليه ونشره والتعريف به للتواصل مع ثقافات العالم المختلفة والتأثير فيها فى ظل طوفان العولمة الثقافية الذى يسعى إلى محو ثقافات وطمس هويات دول وإحلال ثقافات دول أخرى محلها، ونحن لسنا بمعزل عن هذا الطوفان الذى تتبلور ملامحه فى مصر منذ بدأ بيع أصول الأفلام المصرية لغير المصريين والسماح للشركات الأجنبية التمويل بالسيطرة على الإنتاج؛ لذلك يجب أن نواجه هذا التدمير المتعمد ونتصدى له بدلاً من سلوك النعامة الذى نسلكه الآن.

ولعل المشروع المقترح لضبط الأفلام وتوثيقها فى الجزئية (٢/٨) يمثل بارقة أمل وخطوة على طريق الإصلاح لتحقيق الضبط الببليوجرافى للأفلام بأشكالها وأنواعها المختلفة.

حفظ الأفلام فى مصر: الواقع

يرتبط واقع حفظ الأفلام بواقع الأرشفة القومية للفيلم؛ بوصفه يمثل ذاكرة الدولة السينمائية، وكلما كان واقع الحفظ والتنظيم فيه جيداً، كانت الذاكرة حاضرة وقوية، وكلما كان واقع الحفظ والتنظيم غائباً، كانت الذاكرة مفقودة ومصابة بحالة من الزهايمر الذى يفقدها القدرة على التحكم فى محتوياتها والحفاظ عليها. وللأسف الشديد فإن ذاكرة مصر السينمائية المتمثلة فى الأرشفة القومية للفيلم مصابة بفقدان دائم وزهايمر مزمن، وتحتاج إلى عملية جراحية عاجلة حتى نستطيع الحفاظ على ما تبقى من أفلام وصيانة وترميم ما يمكن أن يرمم من نسخ أصابها ما أصابها من ضرر وتلف عايشه الباحث على أرض الواقع.

وواقع الحفظ خلال ما لمسّه الباحث بنفسه يعدّ شيئاً على مستويين، المستوى الأول: يتعلّق بالحفظ الببليوجرافى للبيانات والمعلومات التى تنشئت بين ملفات الأفلام الورقية المحفوظة فى إدارة الأرشيف، والتى لا يتم تنظيمها وإتاحتها وفقاً لأى منهج ولا يخرج الأمر عن مجرد تحرير بطاقة فيلمية للفيلم تتضمن بياناته الوصفية تحفظ فى الملف الورقى أيضاً؛ أما المستوى الآخر: فيتعلّق بالحفظ المادى لنسخة الفيلم الموجبة مقاس ٣٥ مم التى يتم إيداعها فى الأرشيف، والتى يجب حفظها وفق معايير محددة لا تطبق فى الأرشيف القومى المصرى للفيلم حتى الآن.

حفظ الأفلام فى مصر: المستقبل.

تعدّ المشاكل التى تتعرض لها نسخ الأفلام السينمائية القديمة والحديثة نتيجة ظروف حفظها، أو نتيجة بعض الأخطاء التى تصيبها أثناء طبعها من الموضوعات المهمة التى يجب أن يتم التعامل مع مفرداتها بشكل علمى سليم، وبمواصفات الحفظ والترميم الصحيحة التى نصت عليها المعايير الدولية حتى يمكن معالجة أكبر قدر ممكن من هذه المشاكل التى تصيب نسخ الأفلام ومعالجتها للحفاظ على نسخ الأفلام، التى تعدّ تراثاً ثقافياً يجب الحفاظ عليه، إضافة إلى المحافظة على أصول الأفلام السالبة الأصلية.

ومنذ نشأت صناعة السينما المصرية وتوالى إنتاج الأفلام نشأت الحاجة إلى حفظها من التلف للحاجة إلى طبع نسخ للعرض من النسخة السالبة، إذ إن هذا الإجراء هو الحل الوحيد الذى يفى بالغرض عندما لا يتوافر ضمان يؤكد تبرير الإنفاق على إعادة صناعة فيلم ما زال الطلب عليه قائماً فى دور العرض السينمائية.^(١)

(١) يوسف الملاح. كيفية المحافظة على نيجاتيف الصورة والصوت لتراث السينما المصرية. القاهرة:

أكاديمية الفنون، المعهد العالى للسينما، ٢٠٠٥. ص ٣

ويعد التراث السينمائي المتمثل في الأفلام جزءًا من الذاكرة الثقافية للدولة على المستوى الاجتماعي والتاريخي والسياسي، لذلك يجب العمل على حفظ وترميم وإتاحة هذا التراث بكافة الأساليب الفنية المتاحة، وقد تنبّهت الدول المتقدمة إلى أهمية الأفلام وعملت على تحديث وتطوير أساليب ترميم وتجديد نيجاتيف تلك الأفلام من الأسلوب اليدوي والميكانيكي البدائي إلى الأسلوب الكيميائي والرقمي الحديث.^(١)

وقد تأسس الأرشيف القومي المصري للفيلم منذ الخمسينيات ومر بتقلبات عديدة، كما سبق الإشارة إلى ذلك، إلى أن استقر على الوضع الحالي المتدهور على جميع المستويات التقنية والفنية، والإدارية، والمادية، مما عرض التراث السينمائي المحفوظ فيه إلى مخاطر التلف، وهو ما يدعو إلى ضرورة العمل على حل المشكلات التي يتعرض لها الأرشيف السينمائي على مستوى حفظ الأفلام المودعة فيه وصيانتها وترميمها خلال اتخاذ مجموعة من الخطوات والإجراءات المهمة للوصول بالأرشيف القومي ومستوى الحفظ والترميم إلى المستويات العالمية لذلك يجب أن:

- يتمتع الأرشيف القومي بالاستقلالية الكاملة، وأن يكون له كيان منفصل عن أية جهة أخرى كمؤسسة من مؤسسات المجلس الأعلى للعلوم والفنون السينمائية، ويتم تزويده بالكوادر الفنية والتقنية المؤهلة تأهيلاً علمياً مميزاً.
- يتم إنشاء معمل متخصص في ترميم نسخ الأفلام الموجبة والسالبة، وإصلاح العيوب التي تطرأ عليها؛ نتيجة كثرة الاستخدام في مصر، تتوافر فيه الإمكانيات المادية والفنية اللازمة لترميم وصيانة الأفلام بطريقة علمية صحيحة.

Motion picture Preservation of Film. (2007). In Encyclopedia Britannica. (١)
Retrieved October 29, 2007, from Encyclopedia Britannica Online:
<http://www.britannica.com/eb/article-52273>

- يتم إلزام المعامل السينمائية الخاصة بضرورة مواكبة التطورات الحديثة في التعامل مع الأفلام سواء في مرحلة التحميض أو مرحلة الطبع، نتيجة تعرض نسخ الأفلام لبعض العيوب الفنية والمادية أثناء التحميض والطبع.
- تطبق المعايير الدولية للحفظ التي أقرتها الشركات الكبرى التي تنتج المواد الخام من الأفلام مثل شركة كوداك في الأرشفة القومية الذي لا يطبق الحد الأدنى من المواصفات المطلوبة لحفظ الأفلام.
- يتم إعداد الكوادر البشرية المتخصصة في حفظ الأفلام وترميمها خلال التعاون مع الأرشفات العالمية التي تتوافر بها مختبرات ومراكز تدريب على كيفية حفظ الأفلام وترميمها ومنها الأرشفة الفرنسية، والأرشفة الأمريكية، ومركز حفظ الصور المتحركة التابع لمكتبة الكونجرس.
- يتم الحرص على تطبيق تعليمات الاتحاد الدولي لأرشفات الأفلام FIAF الذي نال الأرشفة القومية المصرية عضويته عام ١٩٧١ كأول أرشفة عربية وأفريقية ينضم إلى الاتحاد.

إتاحة الأفلام في مصر: الواقع.

لا يمكن أن يعوجَّ ضلعاً مثلث ويستقيم الضلع الثالث، فالجزء مرتبط بالكل والعكس لا يستقيم الكل إلا إذا استقامت كل أجزائه، لذلك لا يختلف واقع الإتاحة عن واقع الضبط والحفظ بل إن تأثير عدم انضباط الإتاحة أكثر ضرراً، لأن الضبط والحفظ لا يتصلان اتصالاً مباشراً بالجمهور العام للفيلم، وإنما يتصلان بفئة معينة من الباحثين الذين يدركون أهمية الأفلام وضبطها وحفظها، بينما تتصل الإتاحة بالجمهور العام والخاص بشكل مباشر وغير مباشر، وهنا تكمن أهميتها.

وقد اتضح خلال دراستها أن عوامل كثيرة تؤثر سلباً فيها على الرغم من تنوع وسائلها وطرق استخدامها في تحقيق الهدف منها وهو وصول الفيلم إلى المستفيد أو الجمهور، وتشعب ارتباطاتها الموضوعية بقضايا تؤثر فيها وتتأثر بها، وهو ما يؤكد على ضرورة تقنينها وتنظيمها وفق تشريعات قانونية محكمة تستغل التنوع في وسائل وطرق الإتاحة وفي الوقت نفسه تحافظ على حقوق الأفراد الذين يتعرضون للضرر المادي، والأدبي نتيجة التعدي على الأفلام والوصول إليها بطرق غير شرعية، هذا هو الواقع الفعلي للإتاحة حسب ما توصلت إليه الدراسة، فإن ما يمكن وضعه من تصور للمستقبل يتضح من خلال التصورات التالية للإتاحة.

إتاحة الأفلام في مصر: المستقبل.

تؤثر الأفلام بدور أساسي في إلقاء الضوء على مشاكل المجتمع، وترتبط بشكل وثيق بحفظ الهوية الثقافية والقيم الاجتماعية، كما تؤثر بشكل كبير في تشكيل الرأي العام وحماية النظام الديمقراطي وتنمية الإبداع، لذلك تحرص الأنظمة غير الديمقراطية على السيطرة على هذه الصناعة وتوجيهها لصالحها والدعاية لها، بدلاً من توجيهها لنقدها وإثارة الرأي العام ضدها، وهو ما يفسح المجال للتأثير الثقافي الأجنبي خلال الأفلام الأجنبية التي تنتشر بسرعة نتيجة التطور التكنولوجي والعولمة السمعية البصرية التي فتحت مجالات متعددة للوصول إلى هذه الأفلام بسهولة ويسر نتيجة عزز الفيلم المحلي عن المنافسة.^(١)

وتواجه الأفلام المصرية تحدياً كبيراً فيما يخص الإتاحة ووسائلها، في ظل انتشار استخدام التليفزيون والفضائيات والوسائل الرقمية الحديثة ومنها الإنترنت، والتي أدت إلى تراجع وسائل أخرى مثل دور العرض السينمائي وعروض الفيديو كاسيت، ومواجهة الفيلم المصري لتحديات كبرى تتعلق بالتسويق الخارجي

Byrne, Alex. Freedom of Access to Information and Freedom of Expression in (١) a Pluralistic World. Available at: [http:// www.ifla.org](http://www.ifla.org)

والتوزيع، وأعمال القرصنة والسرقة، وهو ما يعد اعتداءً على حقوق الملكية الفكرية وإهداراً للحقوق المادية والأدبية والمعنوية في ظل غياب مؤسسة راعية لهذه الحقوق تتولى الدفاع عنها والحفاظ عليها بتفعيل القوانين والتشريعات المصرية والدولية في هذا الشأن.

وما يزيد الأمر صعوبة استمرار ضعف المستوى الفنى والموضوعى للفيلم المصرى وتخليه تدريجياً عن السمات التى تميزه، وفقدانه لقطاع كبير من الجمهور المثقف الواعى نتيجة تشبعه بالأفكار والسلوكيات الغربية السيئة، والوصول إلى ما يمكن أن نطلق عليه الارتجال السينمائى فى شكل شريط فيلم.

هذه العوامل مجتمعة أدت إلى استمرار أزمة صناعة السينما حتى الآن، لذلك إذا أرادت السينما المصرية أن تنهض من عثرتها وتسترد مكانتها المفقودة يجب أن تتضافر عدة جهود للعودة بالفيلم المصرى إلى مجال المنافسة وإتاحته فى الأسواق الخارجية بقوة، ومن هذه الجهود:

- العمل على زيادة دور العرض السينمائى وتحقيق التوزيع الجغرافى بما يتناسب مع التوزيع السكانى فى مصر، والتغلب على مركزية توزيع دور العرض فى القاهرة والإسكندرية بنسبة بلغت أكثر من ٥٥% تقريباً. وضرورة تزويدها بالتقنيات الحديثة المتوفرة لعرض الأفلام.
- الحد من توزيع وعرض الأفلام الأجنبية فى دور العرض المصرية مما يهدد الفيلم المصرى، وضرورة تقنين ذلك خلال القوانين والتشريعات المنظمة لعرض وإتاحة الأفلام.
- ضرورة دعم شركات التوزيع الصغيرة والمتوسطة، لمواجهة احتكار الشركات القليلة الكبرى لعملية التوزيع الداخلى والخارجى.
- العمل على فتح أسواق جديدة للفيلم المصرى، وذلك بالتغلب على الحواجز اللغوية التى تعوق انتشار الفيلم المصرى فى خارج الوطن العربى، وذلك خلال إعداد نسخ مترجمة من الأفلام المصرية إلى اللغات المختلفة.

• الارتقاء بالمستوى الفنى، والموضوعى للفيلم لاكتساب قاعدة جماهيرية كبيرة واعية.

• الارتقاء بالنقد السينمائى، والصحافة الفنية المتخصصة فى السينما والفنون والعلوم السينمائية، بما يحقق التكامل بين رؤية القائمين على صناعة الأفلام والنقاد الذين يعكسون واقع ورؤية المجتمع فى الفيلم المتاح لهم، والابتعاد عن الأهواء والمصالح الشخصية.

أما البعد الآخر للإتاحة المتعلق بسهولة الوصول للبيانات والمعلومات المتصلة بالأفلام، فيجب أن يحقق الضبط الببليوجرافى هذا البعد خلال ما يحققه من ببليوجرافيات يتم إتاحتها وتيسير الوصول إليها عبر الوسائل المستخدمة سواء بالنشر أو الإتاحة فى قواعد البيانات على شبكة الإنترنت.

المشروع المقترح لضبط الأفلام وتوثيقها:

تم اقتراح هذا المشروع بناءً على ما توصلت إليه الدراسة من نتائج على مستوى الضبط الببليوجرافى للأفلام سواء الأفلام السينمائية – موضوع الدراسة – أو الأفلام التسجيلية التى تفتقد إلى الضبط الببليوجرافى أيضاً، وتتركز المحاور الرئيسية لهذا المشروع حول خمسة موضوعات مهمة يجب تحقيقها وفقاً للتسلسل المنطقى لها وهى: وجود مؤسسة راعية لمشروع الضبط والتوثيق؛ تتولى صياغة الأهداف التى تسعى لتحقيقها، ثم تقوم بوضع الخطط التى تتناسب مع هذه الأهداف وتحقيقها، وتوفير المتطلبات والإمكانات اللازمة لتنفيذ الخطط الموضوعية، وصياغة وإعداد آليات العمل التى سيتم اتباعها لتنفيذ الخطط الموضوعية.

المؤسسة الراعية ودورها:

يتبنى المجلس الأعلى للعلوم والفنون السينمائية المقترح وضع الخطط ورسم السياسات العامة على المستوى القومى، وتعمل المؤسسات الفرعية التابعة له على

تحقيقها كل فيما يخصه على أن يتولى المجلس الإشراف الكامل على التنفيذ، ويمكن تحديد الخطوط العريضة لسياسات المجلس خلال النقاط الموضوعية التالية:

- سن التشريعات القانونية التي تتلاءم مع الاتفاقات والمعاهدات التي وقعت عليها مصر بما يحافظ على الحقوق المادية والأدبية والمعنوية للدولة ومواطنيها في الخارج، والتشريعات التي تنظم العمل السينمائي والمجالات المتصلة به، بما يحقق صالح المجتمع وتنميته ويعمل على دعم وازدهار الفن والإبداع السينمائي البناء، وحفظ أصول الأفلام وتجريم بيعها للغير.

- العمل على دعم الإنتاج والتوزيع والعرض للأفلام المصرية، والنهوض بالمستوى الفني والموضوعي والجمالي للأفلام المصرية.

- دعم قيم المجتمع الدينية والاجتماعية والأخلاقية وسلوكياته النبيلة وتبني قضاياها الآتية وطرحها، وإظهار الجوانب الإيجابية، والدفاع عنها لمواجهة الهجوم الشرس عليها في الأفلام الغربية، والحفاظ على هويتنا الثقافية المحلية والعمل على نشرها والترويج لها.

- الإشراف الكامل على ضبط التراث السينمائي المصري وتوثيقه عن طريق الأرشيف القومي للفيلم الذي يعد إحدى المؤسسات الفرعية التابعة له والخاضعة لإشرافه، الذي يتولى إعداد الببليوجرافية القومية للأفلام المصرية بأنواعها وأشكالها المختلفة، وفقاً للمعايير والتقنيات الدولية المعمول بها في العمل الببليوجرافي.

الأهداف العامة.

يهدف الأرشيف القومي للفيلم خلال تحقيق وتنفيذ هذا المشروع إلى تحقيق الأهداف التالية:

- ضبط وحصر التراث القومى السينمائى وتنظيمه والحفاظ عليه وإتاحته للمهتمين بالفنون والباحثين والمتخصصين فى العلوم الإنسانية والسينمائية.
- توفير أداة بيلوجرافية قومية موحدة تمثل مرجعاً معتمداً يمكن الرجوع إليه والاعتماد على ما يتوافر فيه من معلومات وبيانات موثقة وصحيحة.
- دعم البحوث والدراسات المتخصصة خلال تيسير وإتاحة المعلومات الأولية التى تحتاج إليها.
- نشر التراث الثقافى السينمائى، والتعريف به على المستوى القومى والإقليمى والدولى.
- علاج العيوب المزمنة، وحسم الموضوعات المثارة حول بداية السينما والأفلام فى مصر.

الخطة المقترحة: الإطار العام:

- يقوم الأرشيف القومى للفيلم بوضع خطة قومية طموحة لضبط الأفلام المصرية وتوثيقها تتضمن الخطوط العريضة التالية والسعى لتحقيقها:
- حسم قضية البداية الفعلية لتاريخ السينما والأفلام باعتماد مبدأ الحد الزمنى الفاصل لوقوع الحدث التاريخى على أرض مصر دون الأخذ باعتبارات الجنسية أو التمويل .
 - حصر كامل للأفلام التى عرضت وأنتجت فى مصر سواء عرضت أو لم تعرض، وتجميع البيانات المتاحة عنها بغض النظر عن طول الفيلم أو نوعه وتقنياتها وتصويبها.

- تنظيم وتصنيف ما يتم حصره من أفلام حسب النوع والشكل وعمل تسجيلية ببليوجرافية لكل فيلم على حدة يتم تنظيمها وفقاً لحقوق الفهرسة الوصفية استناداً إلى قواعد الفهرسة المشار إليها.
- إعداد وتحرير الببليوجرافيات الخاصة بكل نوع من أنواع الأفلام – على حدة – يتم ترتيبها زمنياً من الأقدم إلى الأحدث وفقاً لتاريخ العرض الأول للفيلم في مصر بغض النظر عن مكان العرض سواء كان في القاهرة أو أي مكان في مصر.
- العمل على ضبط عناوين الأفلام وأسماء العاملين فيها ضبطاً استنادياً يعتمد على قائمة رؤوس موضوعات معتمدة، أو يتم إعدادها خصيصاً للأفلام.
- ضرورة الأخذ بأسباب التقدم والتطور مثل: الفهرسة الآلية لمصادر المعلومات، وتدشين موقع إلكتروني على شبكة الإنترنت للأرشيف القومي المصري للفيلم.
- نشر وإتاحة الببليوجرافيات بكافة الوسائل المتاحة للنشر مثل: النشر المطبوع، والنشر الإلكتروني.
- ضرورة العمل على تطبيق الترقيم الدولي الموحد للمواد السمعية والبصرية (International Standard Audiovisual Number (ISAN) على الأفلام السينمائية على أن يضطلع الأرشيف القومي بهذه المهمة باعتباره هيئة أو مؤسسة وطنية، مما يساعد على تحديد الملكية الفكرية للفيلم، والحفاظ على هويته وتمييزه عن الأعمال الأخرى، والإفادة في تبادل المعلومات باستخدام قواعد البيانات المتاحة على شبكة الإنترنت.

الإمكانات المطلوبة:

يفقد التخطيط الجيد أهميته، إذا لم تتوافر له الإمكانات اللازمة لتنفيذه وتحويله إلى واقع ملموس ونتائج محسوسة، ويحتاج تنفيذ ضبط الأفلام المصرية وتوثيقها إلى الإمكانات التي لا تتحقق الأهداف المرجوة من تنفيذه بدونها، ويمكن بلورة هذه الإمكانات على ثلاثة مستويات نوعية هي:

المستوى الأول: الإمكانات المادية (التمويل).

يحتاج تنفيذ أى مشروع إلى توافر الموارد المادية، والتمويل الكافى الذى يلبي احتياجات المشروع، وكلما كانت الموارد المادية متاحة وكافية كانت فرص النجاح كبيرة، وتحقيق الأهداف ممكناً، لذلك يقع على عاتق المؤسسة الراعية توفير الإمكانات المادية اللازمة.

المستوى الثانى: الإمكانات البشرية (الكوادر البشرية المؤهلة).

من العوامل الضرورية والمؤثرة فى نجاح أى مشروع مدى كفاءة الكوادر البشرية القائمة على تنفيذه، لذلك لابد من توافر الكوادر البشرية المؤهلة تأهيلاً علمياً فى المجالات التخصصية المرتبطة بالضبط البليوجرافى للأفلام، وهى تخصصات المكتبات والمعلومات، وتكنولوجيا المعلومات والحاسبات، والعلوم والفنون السينمائية.

وبذلك يتحقق التكامل المطلوب فى الكفاءات البشرية التى يمكنها عمل الضبط البليوجرافى خلال تحرير التسجيلات البليوجرافية، وتنظيم البيانات والمعلومات، وإعداد القوائم البليوجرافية، وتقنين المداخل ورؤوس الموضوعات بالرجوع إلى المتخصصين فى مجال المكتبات والمعلومات، وتحويل هذه التسجيلات إلى الشكل الآلى المتاح إلكترونياً وإتاحتها على شبكة الإنترنت بالرجوع إلى المتخصصين فى تكنولوجيا المعلومات والحاسبات، وتصويب الأخطاء الخاصة بالمعلومات، والبيانات الخاصة بالأفلام وأنواعها وأشكالها وتقسيمها من وجهة النظر الفنية بالرجوع إلى المتخصصين فى العلوم والفنون السينمائية.

المستوى الثالث: التجهيزات المادية.

بدونها لن يستقيم الأمر وبها تتكامل الإمكانيات المطلوبة، لذلك يجب توفير التجهيزات المادية اللازمة المستخدمة في عملية الضبط البليوجرافى مثل: المصادر والمراجع والأدوات المستخدمة في الضبط، وأجهزة الحاسب الحديثة، والمكان المناسب المعد، ليكون مركزاً قومياً للضبط البليوجرافى السينمائى، وكافة التجهيزات المادية التى يجب توافرها.

آليات العمل والتنفيذ:

يحتاج أى عمل يتسم بغلبة الجوانب الفنية والتقنية إلى اللوائح والقوانين الإدارية التى تساعد على تيسير العمل، وتحسين مستوى الأداء، لذلك يجب وضع اللوائح التى تنظم العمل الإدارى داخل الأرشيف، وتسلسل المسئولية وفقاً للقوانين والتشريعات التى تحكم نظام العاملين المدنيين بالدولة، كما تحتاج عمليات الحفظ والترميم إلى إجراءات إدارية تنظم سير العمل وضبطه، وبما يحقق المرونة الكافية والسرعة فى إنجاز عمليات الحفظ والترميم؛ نظراً لكون عامل الوقت يعد مؤثراً فى عملية الحفظ والترميم، لذلك يجب التغلب على النظم البيروقراطية والروتينية فى تيسير وإدارة عمل الأرشيف القومى لتحقيق الأهداف العامة التى تم تحديدها.

نموذج لقاعدة بيانات فيلمية:

تم تصميم هذه القاعدة المحدودة لإيجاد وتقديم وسيلة سهلة للوصول إلى البيانات والمعلومات الأولية عن الأفلام، ويمكن أن يتم تطويرها بالاعتماد على البليوجرافية القومية الناتجة عن المشروع القومى لضبط الأفلام وتوثيقها السابق طرحه إذا ما تم تحقيقه وإنجازه، وهو ما يوفر وسيلة إتاحة حديثة ومرنة قابلة للتطوير والتحديث باستمرار، على أن تتولى تصميمها، والإشراف عليها مؤسسة حكومية متخصصة، وهو الدور الغائب للدولة كما أسلفت فى هذا المجال، والتجارب الموجودة والمتاحة على شبكة الإنترنت جميعها محاولات فردية خاصة بعضها شرعى، وأغلبها يعتمد على قرصنة الأفلام المصرية من مصادر متعددة.

ويتم تصميم هذه القاعدة عن طريق وضع إطار عام لها مستمد من موضوع هذه الدراسة والبيانات التي استخدمت وأتيحت عن الأفلام في التحليل البيليومتري، وبما أن هذه القاعدة يتم تقديمها كأساس يمكن البناء عليه، فقد تم تسجيل البيانات المستخدمة في البيليوجرافية التي أعدها الباحث فقط دون إضافة بيانات أخرى، كما تم تحديد الأهداف التي يمكن أن تحققها القاعدة الفيلمية والمميزات التي توفرها لمستخدميها وللقائمين على إعدادها.

الإطار العام:

يعتمد الإطار العام لقاعدة البيانات الفيلمية على إتاحة البيانات والمعلومات المتوفرة عن الفيلم الواحد للمستخدم، وتيسير وصوله إليها بأكثر من طريقة وباستخدام أي بيان يعرفه المستخدم عن الفيلم كمدخل، إلى جانب البساطة والسهولة في الاستخدام خلال اعتمادها على استخدام اللغة العربية.

وتستخدم قاعدة البيانات البيانات النوعية الخاصة بعناوين الأفلام وأسماء المخرجين، ومديرى التصوير والمونتيرين، وشركات الإنتاج وشركات التوزيع، وكتاب القصة والسيناريو والحوار، وتاريخ العرض واللون.

التصميم والبرامج المستخدمة:

تم تصميم قاعدة البيانات الفيلمية باستخدام برنامج Microsoft SQL Server وهو برنامج يتيح إمكانية الاستخدام في بيئة النوافذ Windows بإصداراتها المختلفة ١٩٩٨ Windows، ٢٠٠٠ Windows، ٢٠٠٣ Windows، ولبرمجة هذا البرنامج وإضافة البيانات وتصميم الصفحات الخاصة بأنواع البيانات المستخدمة تم استخدامه من خلال Visual Studio.net.

ويوضح العرض التالي للصفحات التي تتضمنها قاعدة البيانات التصميم والشكل النهائي للقاعدة الفيلمية.

• الصفحة الرئيسية:

تتضمن الصفحة الرئيسية لقاعدة البيانات عناوين الصفحات الرئيسية داخل القاعدة كما يوضحها الشكل (٨-١).



شكل (٨-١) الصفحة الرئيسية لقاعدة البيانات الفيلمية.

وهي صفحة الأقلام، و صفحة الإضافة، و صفحة التعريف بالبرنامج فى أقصى يمين الصفحة الرئيسية؛ وفى أقصى شمال الصفحة الرئيسية توجد الصفحات الخاصة بالخروج من قاعدة البيانات، والبحث عن فيلم، وإضافة فيلم جديد.

• صفحة الأفلام:

تتضمن هذه الصفحة الروابط الخاصة بنوع البيان المستخدم داخلها وهي إضافة فيلم جديد وقائمة بجميع الأفلام المسجلة، والبحث عن فيلم، وتتضح مكونات هذه الصفحة بمجرد الوقوف عليها بال مؤشر ويوضحها الشكل (٨-٢).



شكل (٨-٢) نافذة صفحة الأفلام.

ويمكن الحصول على قائمة كاملة بالأفلام التي تتضمنها القاعدة مرتبة حسب الرقم المسلسل المسجل أمام كل فيلم وتظهر القائمة على شكل جدول يتضمن اسم الفيلم ومدة عرضه وتاريخ العرض واللون ويوضح الشكل (٨-٣) شكل القائمة الكاملة للأفلام.



شكل (٨-٣) نافذة القائمة الكاملة للأفلام.

• صفحة الإضافة:

تتضمن هذه الصفحة الروابط الخاصة بنوع البيان المستخدم، التي تتضح بمجرد الوقوف عليها بالمؤشر، وتتضمن الممثلين، والسيناريست، والمخرجين والموزعين ومؤلفي القصة، ومهندسي الإضاءة ومديرى التصوير، ومهندسي الصوت والمنتجين، ومؤلفي الموسيقى التصويرية ومديرى المونتاج على الترتيب. ويتضح إمكانية إضافة البيانات الجديدة التي لم يرد ذكرها فى بيلوجرافية الدراسة مثل مؤلفي الموسيقى التصويرية، ومهندسي الصوت ومهندسي الإضاءة، عندما يتم استخدام القاعدة بشكل موسع. ويوضح الشكل (٨-٤) روابط هذه الصفحة.



شكل (٨-٤) نافذة صفحة الإضافة.

• عن البرنامج:

عبارة عن نافذة تعريفية بالبرنامج وتظهر عند الضغط عليها بالمؤشر كما في الشكل التالي (٨-٥) وتتضمن عنوان القاعدة، ورقم الإصدار، واسم القائم بإعداد قاعدة البيانات.



شكل (٨-٥) نافذة عن البرنامج.

• صفحة البحث عن فيلم:

تتيح هذه الصفحة إمكانية البحث عن الفيلم باستخدام البيانات المتاحة عنه، ويمكن الوصول إلى نافذة البحث خلال الضغط على أيقونة البحث عن فيلم فى أقصى شمال الصفحة الرئيسية أو خلال فتح صفحة الأفلام التى تتضمن إمكانية البحث - أيضًا - وتظهر نافذة البحث كما يوضحها الشكل (٦-٨).



شكل (٦-٨) نافذة البحث عن فيلم.

وتتيح النافذة إمكانية الحصول على معلومات الفيلم كاملة، ويمكن البحث باستخدام اسم الفيلم، ومدة العرض وتاريخ العرض واللون، كما يمكن تطوير النافذة لزيادة إمكانية البحث بالبيانات الأخرى للفيلم.

• صفحة إضافة فيلم جديد:

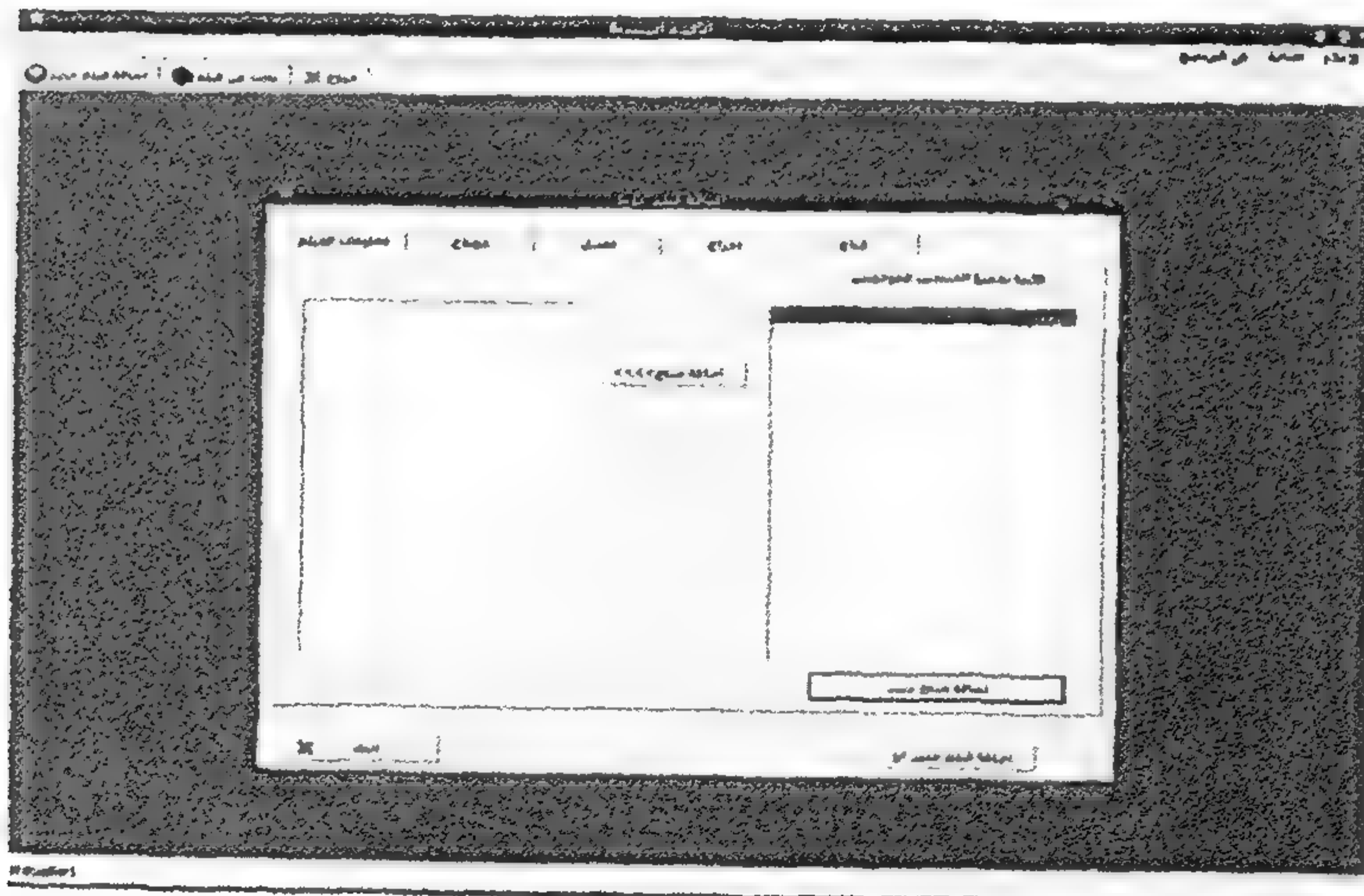
تتيح هذه الصفحة إمكانية إضافة فيلم جديد باستخدام البيانات المتاحة عنه، أو تحديث وإضافة البيانات النوعية للأفلام الموجودة، ويمكن الوصول إلى نافذة الإضافة خلال الضغط على أيقونة إضافة فيلم جديد فى أقصى شمال الصفحة الرئيسية أو خلال فتح صفحة الأفلام التى تتضمن إمكانية إضافة فيلم جديد أيضًا، وتظهر نافذة الإضافة للأفلام الجديدة كما يوضحها الشكل (٧-٨) وتتضمن الأيقونات النوعية الخاصة بالإنتاج والإخراج والتمثيل والمونتاج وتقديم معلومات كاملة عن الفيلم.

أما نافذة تحديث البيانات النوعية ويوضحها الشكل (٨-٨) فتنقسم إلى جزأين رئيسيين يتضمن الجزء الأول قائمة كاملة للبيان النوعي مثل قائمة المنتجين أو المخرجين، ولإضافة بيان نوعي جديد يتم الضغط بالمؤشر على أيقونة الإضافة التي تتوسط الصفحة فتظهر النافذة التي يوضحها الشكل (٨-٩).

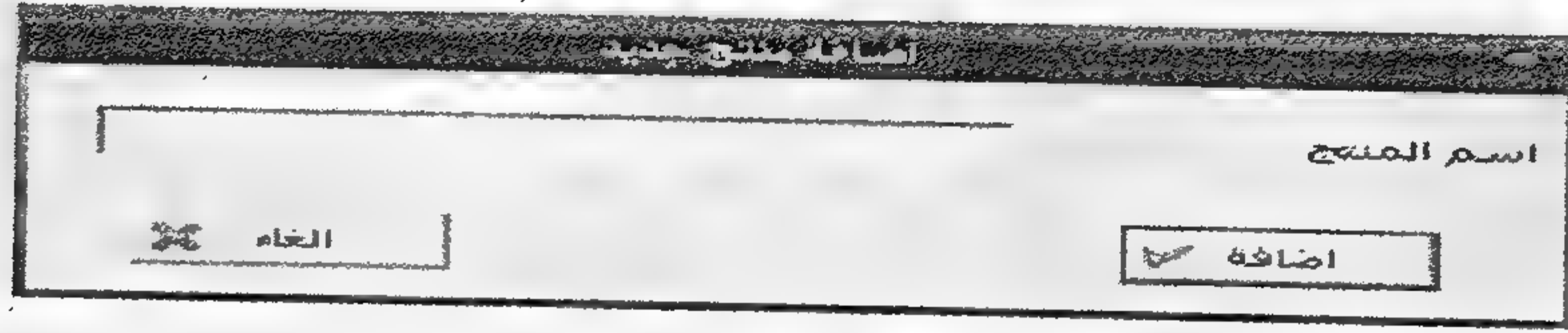
التي يتم تسجيل البيان المطلوب إضافته فيها ثم الضغط على كلمة إضافة؛ فيتم إضافته في القائمة النوعية الخاصة به.



شكل (٨-٧) نافذة إضافة فيلم جديد.



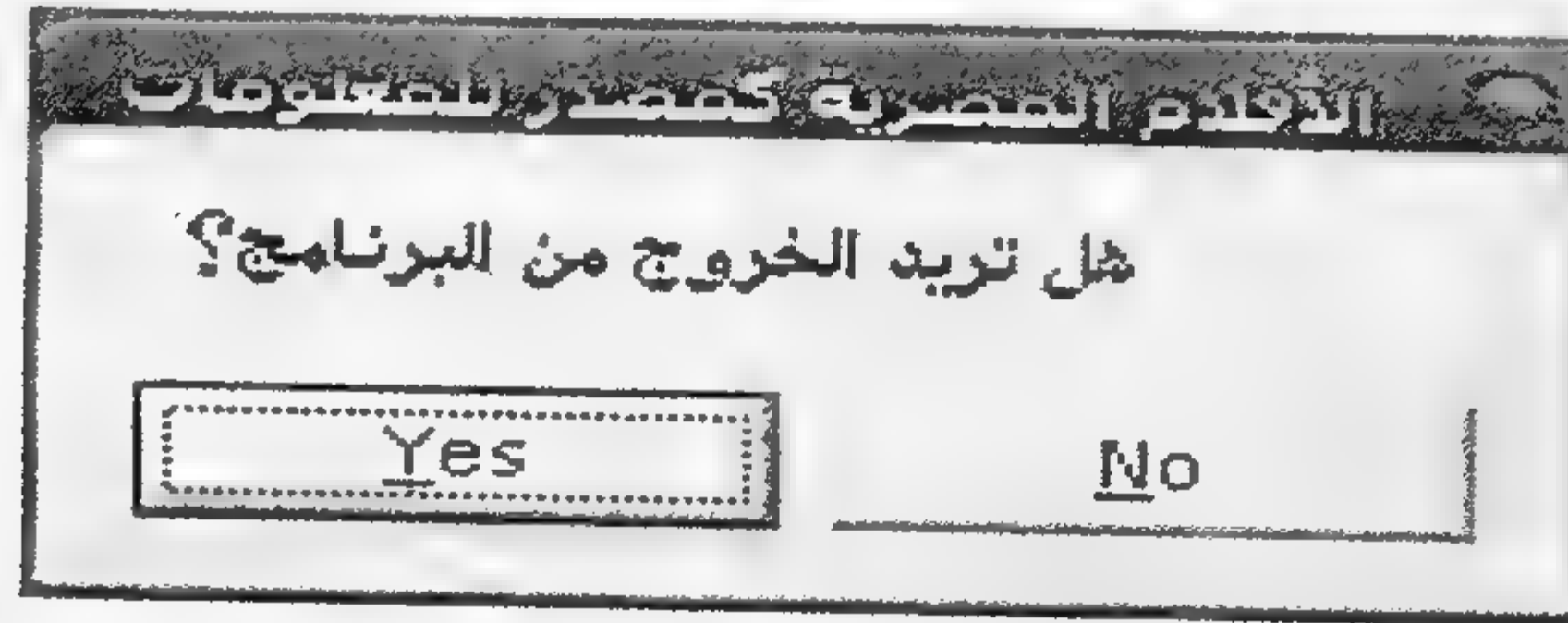
شكل (٨-٨) نافذة تحديث البيانات النوعية.



شكل (٨-٩) نافذة إضافة بيان نوعى جديد.

• الخروج من قاعدة البيانات:

للخروج من قاعدة البيانات يتم الضغط على أيقونة الخروج؛ فتظهر النافذة التى يوضحها الشكل (٨-١٠) التى تتيح الخروج من البرنامج بالضغط على الموافقة على الخروج.



شكل (٨-١٠) نافذة الخروج من البرنامج.

إعداد البيانات وإدخالها:

تم إعداد البيانات الخاصة بالأفلام فى الموضوعات الخاصة بالإخراج والتصوير والمونتاج، وكتاب القصة والسيناريو والحوار، وشركات الإنتاج والتوزيع، وزمن العرض، واللون، على هيئة قوائم باستخدام برنامج Microsoft Word 2003 كل بيان على حدة، وقد تم عمل الروابط اللازمة بينها لتوسعة مجال الاسترجاع لبيانات الفيلم باستخدام أى بيان من البيانات الموضحة.

الأهداف:

تهدف قاعدة البيانات الفيلمية إلى تحقيق الأهداف التالية:

(١) إتاحة البيانات والمعلومات الصحيحة عن الأفلام المصرية للباحثين والمهتمين بالأفلام.

(٢) توفير وسيلة مناسبة للحصول على البيانات المطلوبة بسهولة ويسر.

(٣) استخدام التكنولوجيا الحديثة والمتطورة وتوظيفها، لتطوير طرق الإتاحة.

(٤) نشر الثقافة السينمائية والتعريف بالأفلام المصرية على نطاق واسع.

(٥) معالجة العيوب المزمنة لإتاحة الأفلام والتغلب على المعوقات الموجودة التي تجعل حصول الباحثين والمستفيدين على البيانات والمعلومات عملية شاقة.

الإمكانات التي تتيحها القاعدة:

تحقق قاعدة البيانات الفيلمية عدة مميزات خلال الإمكانات التي تتيحها والتي يمكن تحديدها في النقاط التالية:

(١) إمكانية إضافة بيانات الأفلام كاملة أو جزء منها مثل العنوان وبيانات الإخراج والتمثيل والتصوير والمونتاج وتاريخ العرض واللون...إلخ.

(٢) إمكانية إضافة أية وثائق أو مطبوعات مرتبطة بالفيلم مثل: صورة الأفيش أو صور الشخصيات الموجودة بالفيلم أو الكتيبات الخاصة بالفيلم أو أية وثائق تتضمن معلومات مهمة عن الفيلم.

(٣) تتيح قاعدة البيانات إمكانية البحث عن الفيلم أو بيان أو معلومة عنه باستخدام أى بيان من البيانات المتاحة عن الفيلم داخل القاعدة.

٤) إمكانية عرض البيانات الإحصائية عن الأفلام على هيئة قوائم متخصصة مثل إمكانية الحصول على قائمة بأفلام مخرج معين أو مدير تصوير وهكذا مرتبة زمنياً من القديم إلى الحديث.

٥) تتيح القاعدة إمكانية إضافة أى عدد من الأفلام الجديدة ببياناتها خلال نوافذ الإضافة المتاحة.

الاسترجاع والإتاحة:

يمكن استرجاع بيانات الفيلم بأى بيان متاح عنه ومسجل فى قاعدة البيانات، وتتاح قاعدة البيانات فى شكلها الحالى عن طريق تحميلها على جهاز الكمبيوتر فى بيئة النوافذ باستخدام برنامج SQL server الذى يتيح الدخول إلى القاعدة واستخدامها.

رقمنة الأفلام المصرية:

الرقمنة Digitization هى عملية تحويل البيانات إلى الصيغة الرقمية، لمعالجتها من قبل الحاسب الآلى فى أنظمة المعلومات، وتشير الرقمنة عادة إلى تحويل النصوص المطبوعة إلى الشكل الرقمية، ويستخدم جهاز المسح الضوئى Scanner فى تحويل الصور والخرائط والإيضاحيات إلى الشكل الرقمية القابل للعرض باستخدام الحاسب الآلى.^(١)

وقد بدأت عملية رقمنة مصادر المعلومات عام ١٩٨٢ عندما ظهرت الأقراص المدمجة Compact Disc CDs وهى عبارة عن وسيط مادي للتسجيل، على هيئة قرص يبلغ قطره ٤،٧٥ بوصة، وتستخدم أشعة الليزر فى تسجيل وعرض المواد التى تخزن عليه بشكل حلزوني أحادي الاتجاه، وتبلغ السعة التخزينية للقرص المدمج أكثر من ٧٤ دقيقة، ويتم تشغيلها باستخدام مشغل الأقراص المدمجة.^(٢)

Reitz, Joan M. (2000) ODLIS...Op.cit (١)

Reitz, Joan M. (2000) ODLIS...Op.cit (٢)

ونظرًا للتطور المتسارع للتكنولوجيا الرقمية فقد ظهر وسيط تسجيل وعرض رقمي أكثر تقدمًا هي أقراص Digital Video Disc (DVD) وهو عبارة عن قرص بصري ذي سعة تخزينية أكبر من الأقراص المدمجة نتيجة استخدام نظام تسجيل ثنائي الاتجاه، ويبلغ قطره ٤،٧٥ بوصة، ويحتاج إلى جهاز خاص لتشغيله ويفضل استخدامه في تسجيل الصور المتحركة والأفلام السينمائية والوسائط المرئية عمومًا.^(١)

وقد تأثرت الأفلام بالتطور في التكنولوجيا الرقمية خلال استخدام الأقراص المدمجة بأنواعها المختلفة في تحميل الأفلام وتسجيلها من الإنترنت، وتشير الدراسات التي تعدها الشركات الأجنبية العاملة في هذا المجال إلى تسارع معدلات استخدام هذه الوسائط في تحميل الأفلام ونسخها من الإنترنت على الرغم من الجهود المبذولة من قبل المسؤولين عن صناعة السينما لوقف تحميل الأفلام من الإنترنت فإنها في ازدياد مطرد.

ويقول أندرو باركر مؤسس شركة كاش لوجيك البريطانية المتخصصة في تحليل العمليات التي تتم باستخدام الإنترنت، وكبير خبراء التكنولوجيا بها إلى أن حجم أعمال تحميل وتبادل ملفات الأفلام يصل إلى نحو ٣٣٢ مليون جنيه إسترليني سنويًا، ويشير اتحاد صناعة الأفلام في الولايات المتحدة الأمريكية إلى أن ٢٥% من مستخدمي الإنترنت يقومون بتحميل ملفات الأفلام، وأن هذه النسبة ستزداد مع استخدام الجمهور خطوط الإنترنت فائقة السرعة، وأن ١٥% من مستخدمي برامج تبادل الملفات يقومون بتحميل فيلم على الأقل كل شهر وأن هذه النسبة تصل في دولة مثل إسبانيا إلى ٣٨%.^(٢)

وليست الأفلام المصرية ببعيدة عن التأثير بالجانب السلبي للتكنولوجيا الرقمية، فقد بدأ الموزعون للأفلام المصرية يستخدمون وسائط وأقراص DVD في إتاحة الأفلام وتوزيعها مع نهاية التسعينيات وبداية الألفية، وذلك رغبة منهم في

(١) Reitz, Joan M. (2000) ODLIS...Op.cit.

(٢) أمير العمرى. تبادل الأفلام يزداد على شبكة الإنترنت. ٢٠٠٥. تاريخ الزيارة ٢٧/١٢/٢٠٠٥. متاح

في <http://www.bbcarabic.com>

زيادة إيرادات الأفلام وتوسيع دائرة توزيعه، إلا أن الأمر انقلب في الاتجاه المعاكس فانتشرت ظاهرة نسخ الأقراص وتبادلها سواء كانت أقراص DVD أو CDs بشكل كبير، وتأثرت الأفلام المصرية بشكل آخر حيث يتم تحويل نسخ الأفلام القديمة المتاحة على شرائط الفيديو كاسيت VHS إلى الشكل الرقمي على أقراص مدمجة ولم تسلم الأفلام القديمة الأبيض والأسود من ذلك، ويتم إتاحة هذه الأفلام وتبادلها عبر الإنترنت، وتوجد مجموعة من المواقع الإلكترونية التي تتيح هذه الأفلام للمشاهدة والتحميل أو المشاهدة فقط، وهي بالطبع مواقع غير شرعية يمثل نهجها قرصنة واعتداء على حقوق الملكية الفكرية.

ومواجهة هذه المشكلة المعقدة تحتاج إلى تضافر كافة الجهود، للحد منها، فلم تقلح شرطة المصنفات الفنية في الحد من هذه الظاهرة بالدرجة التي يمكن أن تمثل نتائج إيجابية، بالرغم من أن الخسائر الناتجة عن أعمال القرصنة المتصلة بالإنتاج الثقافي المصري من الأفلام السينمائية، والبرامج التليفزيونية، والمطبوعات أكثر من ٣٥٠ مليون جنيه سنوياً تصل نسبة الأفلام السينمائية إلى ١١% منها، وهذه النسبة قابلة للزيادة نتيجة للانتشار السريع في استخدام الإنترنت في مصر والدول العربية، وفي ظل عجز الدولة عن تطبيق قانون حماية الملكية الفكرية وإيجاد ووضع الآلية المناسبة لتنفيذه وتطبيقه.

الخلاصة:

يمكن خلال هذا التصور المستقبلي للضبط والحفظ والإتاحة استخلاص عدة نقاط مهمة تتلخص فيما يلي:

- ثبت من خلال الدراسة أن واقع عمليات الضبط البليوجرافي والحفظ والإتاحة للأفلام المصرية، لا يتناسب مع القيمة التي تمثلها الأفلام كمنتج ثقافي ووسيلة اتصال جماهيري مؤثرة.

- يرتبط مستقبل الضبط البليوجرافى بوجود مؤسسة حكومية راعية يمكنها تبني المشروع المقترح لإعداد بليوجرافية قومية شاملة للأفلام المصرية، ويمكنها توفير الإمكانيات المادية والبشرية والفنية اللازمة لذلك، كما يمكنها وضع الخطط ورسم السياسات اللازمة للنهوض بالأفلام السينمائية.
- يرتبط مستقبل حفظ الأفلام وترميمها بتوافر المكان المطابق للمواصفات والمعايير الدولية والكوادر البشرية المتخصصة والمؤهلة، مع ضرورة توافر معمل لترميم وصيانة نيجاتيف الأفلام وعلاج ما يطرأ عليها من عيوب وتلف.
- تتأثر إتاحة الأفلام بعدة عوامل تمثل تحدياً لصناعة الأفلام وإتاحتها منها انتشار الفضائيات واستخدام الإنترنت، وأعمال القرصنة، وتبادل الأفلام دون مراعاة لحقوق الملكية الفكرية.
- تأثرت الأفلام المصرية بالتكنولوجيا الرقمية تأثراً سلبياً نظراً لتوفيرها لوسائط نقل ونسخ للأفلام سهلة الاستخدام والتداول تمثلت فى الأقراص المدمجة، وأقراص الفيديو الرقمية.
- يعد نموذج قاعدة البيانات الفيلمية المقترح أساساً يمكن البناء عليه فى حفظ بيانات الأفلام وإتاحتها.

الخاتمة

انتهت الدراسة الخاصة بالأفلام الروائية، ويمكن التأكيد فى الختام على عدة نقاط مهمة منها: أهمية الأفلام كمصدر من مصادر المعلومات المهمة والخطيرة التى نستطيع تشكيل وجدان شعب وثقافته، وتؤثر فى توجه مجموعة كبيرة من الناس الذين يتعاملون معها ويتأثرون بها سلباً وإيجاباً.

للأسف أن الأفلام المصرية كان تأثيرها السلبى كبيراً جداً، قياساً بالتأثير الإيجابى الذى يظهر على هيئة إشارات بعيدة غير مباشرة، ومن ثم قد لا يفهمها شريحة كبيرة من الجمهور غير المثقف الذى يتلقاها ويتأثر بها دون تفكير نتيجة فقدان الأفلام المصرية للشرائح الأهم من الجمهور المثقف والواعى تدريجياً لعدم توافق المستوى الفنى والموضوعى للأفلام مع المستوى الثقافى لهذه الشرائح المهمة من الجمهور.

كما أن الأفلام المصرية وعلى مدى تاريخها الممتد إلى أكثر من قرن لم تعكس واقع المجتمع الذى تقدم له وفيه، بل إنها ساعدت على إضافة المزيد من العادات والسلوكيات السلبية المكتسبة من الغرب إلى أفرادها بنفس المستوى الذى ساعدت فيه على هدم قيمه التى نشأ عليها، وهو ما أدى إلى تغيير واضح فى سلوكياته كانت الأفلام أحد العوامل شديدة التأثير فيها.

كما يمكن القول إن عملية الإنتاج السينمائى برمتها لم تكن مصرية خالصة فى فترات طويلة من عمر السينما المصرية، وبالتالي فقد فشلت فى إيجاد هوية مصرية خاصة بها؛ فقد بدأ تمويلها بأموال أجنبية معظمها يهودية يتم توظيفها لخدمة الأهداف اليهودية فى نشر أفكارهم وأيدلوجياتهم خلال استغلال الأفلام وهو ما لم تدركه الحكومات المصرية المتعاقبة.

فمنذ البدايات الأولى ظهرت محاولة السيطرة اليهودية على صناعة الأفلام بعناصرها ومكوناتها المختلفة من دور العرض واستيراد الأفلام الخام والمعدات السينمائية، وقد بدت هذه السيطرة واضحة حتى نهاية الأربعينيات عندما تقلص هذا النفوذ تدريجياً أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها نتيجة الخوف من النازية وتصاعد مشاعر الكراهية تجاه اليهود بإعلان قيام الدولة الصهيونية على أرض دولة فلسطين في ١٥ مايو ١٩٤٨.

ثم توالى سيطرة رأس المال غير المصرى الخالص على صناعة السينما فبعد تجربة القطاع العام خلال الستينيات ومع بداية السبعينيات بدأت رؤوس الأموال العربية تزحف تدريجياً على الإنتاج السينمائي في مصر وإن لم يغلب عن الإنتاج المصرى منذ بداية السينما والأفلام في مصر خلال آسيا داغر، حتى سيطرت بشكل كبير على عقد الثمانينيات وهو ما أدى إلى تفاقم أزمة صناعة السينما في التسعينيات وحتى الآن.

وتعانى الأفلام المصرية من الإهمال الشديد والتجاهل من قبل الدولة في الموضوعات المرتبطة بها وفي مقدمتها الإيداع القانوني، ويكفى أن أول تشريع قانوني صدر بهذا الخصوص جاء عام ١٩٧٥، وجاء قاصراً لا يلبي الحد الأدنى من الموضوعات التي يمكن معالجتها عن طريق الإيداع القانوني، بل منح الجهة المسؤولة حرية عدم تنفيذ الإيداع والاكتفاء بالغرامة المالية على المنتج وهو ما كان يحدث بالفعل.

كما أن موضوع حقوق الملكية الفكرية يظل مهماً بدرجة كبيرة ويتم الاعتداء على هذه الحقوق بشكل كبير دون أن تحرك الدولة ساكناً للحفاظ عليها، فتتعرض الأفلام المصرية للسرقة والقرصنة والنسخ بأشكال مختلفة والعرض على شبكة الإنترنت، وهو ما يسبب خسائر مادية كبيرة تؤثر بالطبع في العملية الإنتاجية ككل، بل إن الفيلم المصرى يتم قرصنته من داخل دور العرض المصرية، ويتم رقمته وبيعه على شكل أسطوانات مدمجة أثناء عرضه في دور العرض، وهذه قضية خطيرة تحتاج إلى وقفة حاسمة من قبل الجهات الرقابية والقانونية المسؤولة.

أما على مستوى الضبط الببليوجرافى للأفلام فيمكننا التأكيد على أن المنهجية فى التعامل مع هذا الموضوع ما تزال غائبة، وأن المحاولات التى تتم فى هذا الشأن هى محاولات فردية من قبل النقاد والمؤرخين لعمل مؤسسى يحتاج إلى جهود فريق بحث متكامل من الناحية الفنية والموضوعية يعمل فى إطار مؤسسى، يستطيع أن يقوم بعمل ضبط حقيقى للأفلام بكافة أنواعها وأشكالها ينتج عنه ببليوجرافية قومية منضبطة لرصيد مصر من الأفلام الروائية والتسجيلية والقصيرة وحتى الدعائية والإخبارية يتم عمل الكشافات اللازمة لها لخدمة الباحثين وللحفاظ على هذا التراث الثقافى المهم.

كما يمكن الإشارة إلى أن الإنتاج السينمائى تأثر كثيراً بالمناخ السياسى السائد فى الفترات الزمنية المختلفة ووقف عاجزاً عن التعاطى معه وتقديمه إلى رأى العام والجمهور فى نفس فترته الزمنية، وبالتالي يؤثر فى توجهات الجماهير وتفاعلها مع هذا النظام تأييداً أو معارضة؛ ففى الفترة من ١٩٢٣ وحتى ١٩٥٢ كان النظام السياسى المصرى يحكم تحت الاحتلال الذى يتحكم فى كل شئون الدولة، فلم تقدم أفلام تنتقد النظام السياسى الحاكم والاحتلال، إلا خلال الخمسينيات وما تلاها وبعد أن تغير النظام وتحررت مصر من الاحتلال.

إلا أن الوضع لم يتغير كثيراً فظل الإنتاج السينمائى موالياً للنظام السياسى الحاكم طوال فترة حكم الرئيس عبد الناصر (١٩٥٤-١٩٧٠) ولم ينتقده إلا بعد رحيله، وخلال النظام السياسى الحاكم خلال السبعينيات (١٩٧١-١٩٨١) الذى حرص دائماً على إظهار مساوىء النظام السابق لتجميل نفسه والتغطية على مساوئه التى يتم تناولها فى فترة النظام السياسى التالى.

وهكذا انفصلت الأفلام المصرية خلال الموضوعات القديمة التى تقدمها عن الموضوعات والقضايا الآنية التى تمس القضايا الجماهيرية الحالية فكانت المعالجات السينمائية لهذه القضايا وتناولها تأتى دائماً متأخرة والمحاولات التى تمت لعرض موضوعات آنية لها علاقة بالنظام السياسى واجهت العقبات الرقابية وما حدث مع فيلم البرىء/١٩٨٦ لعاطف الطيب خير مثال على العلاقة القصرية بين الأفلام والسياسة.

كما يمكن التأكيد على أن الفجوة بين الإنتاج السينمائي والقائمين عليه من كتاب سيناريو وفنانين وفنيين وبين البحث العلمى الذى يتم فى المجالات الموضوعية المتصلة بالأفلام والنتائج التى تصل إليها والتوصيات التى توصى بها لتطوير هذه الصناعة ما تزال بعيدة تمامًا عن التواصل والاستفادة من نتائج هذه البحوث والدراسات والأخذ دائمًا بالأسباب المتصلة برغبة المنتج فى الربح على حساب الجودة الفنية والموضوعية للفيلم .

ويرجع ذلك إلى المستوى الثقافى المحدود لكثيرين ممن يعملون فى مجال الإنتاج السينمائي وخلفياتهم التجارية غير الثقافية التى تحكم عملهم، كما أن غياب دور الدولة التى يقع على عاتقها الأخذ بنتائج هذه البحوث والإفادة منها فى وضع السياسات العامة والضوابط التى تحكم العمل السينمائي يؤثر بدرجة كبيرة فى مستوى ما ينتج ويعرض من إنتاج سينمائي.

لذلك تتضح الحاجة الشديدة إلى إعادة هيكلة المؤسسات المختصة بالعمل السينمائي، وذلك خلال تأسيس مؤسسة قومية عامة، تتمتع بالاستقلالية الكاملة فى التخطيط ورسم السياسات العامة للنهوض بمستوى الأفلام وصناعة السينما، على أن توفر لها الدولة الإمكانيات البشرية والفنية اللازمة، والنظم الإدارية المرنة والحازمة، والتشريعات القانونية المتطورة التى تتلاءم مع التشريعات والمعاهدات والاتفاقات الدولية التى انضمت إليها مصر، والمتعلقة بالمصنفات الفنية السمعبصرية، دون أن تضع لها العراقيل التى تحد من حرية الإبداع الجاد الهادف إلى تنمية المجتمع وتنقيفه، ورفع مستوى الوعي الاجتماعى، والثقافى، والسياسى لدى فئاته المختلفة، خاصة الفئات التى تعجز عن استخدام الوسائل التثقيفية الأخرى مثل الكتب والصحف وشبكة الإنترنت، التى تتطلب مهارات وإمكانيات تعليمية ومهارية فى القراءة والحاسبات ونظم المعلومات وهو ما يعجز عن توفيره أو حتى تعلمه ثلث الشعب المصرى تقريبًا الذى مازال يعاني من أمية القراءة والكتابة.

النتائج

انتهت الدراسة إلى عدة نتائج مترابطة في موضوعاتها الرئيسية الثلاث ومتشعبة في تفريعاتها الموضوعية الدقيقة في الوقت نفسه، يمكن استعراضها على خمسة محاور حسب الهدف الذي يحققه كل محور، والمتصلة بأهداف الدراسة والتسلسل الموضوعي لموضوعاتها، وتساؤلات الدراسة ومدى إجابة الدراسة عليها، وما أقرته الدراسة من إحصاءات كمية ورقمية نهائية، والتي تعكس ما توصلت إليه الدراسة من نتائج كما يلي:

● النتائج المنهجية:

أثارت الدراسة تساؤلاً مهماً في بدايتها يتعلق بكون الأفلام تعد مصدراً من مصادر المعلومات أم لا؛ والآن يمكن الإجابة عن هذا التساؤل خلال ما اتضح من دراسة الأفلام وموضوعاتها من جوانبها المختلفة، وأستطيع القول — مطمئناً — بأن الأفلام تعد مصدراً من مصادر المعلومات على مستويين اثنين هما:

● المستوى الأول: يتمثل في كون الأفلام تعد مصدراً من مصادر المعلومات الببليوجرافية الوصفية، التي تتعلق بالبيانات التي تتوافر عن العاملين فيها، والقائمين على صناعتها وإنتاجها وتوزيعها في الداخل والخارج؛ هذه المعلومات أو البيانات تقع في دائرة اهتمام الباحثين المهتمين بالأفلام، والمؤسسات البحثية والتنقيفية والدعائية التي تعتمد عليها في دراساتها وبحوثها إلى حد ما، وتمثل للمتخصصين في علم المكتبات والمعلومات مصدراً للبيانات والمعلومات الوصفية الببليوجرافية التي تستخدم في عمليات الفهرسة الوصفية، والضبط الببليوجرافي، والضبط الاستنادي لعناوين الأفلام وأسمائها والقائمين عليها، وهذا يمثل نمط إفادة مغلقاً على فئات محدودة ولا يؤثر في المجتمع أو يتصل به بشكل مباشر.

• المستوى الآخر: المتعلق بكون الأفلام مصدراً من مصادر المعلومات، فيركز على ما تقدمه الأفلام من معلومات تأتي في سياق المضمون الدرامي العام الذي يطرحه الفيلم، وهذا المستوى يتصل بمدى الإفادة من الأفلام، وما يمكن أن تذهب إليه هذه الدراسة خلال استقراء ما جاء في تحليل موضوعات الأفلام المختلفة؛ هو أن الأفلام كانت مصدراً للمعلومات السلبية الخاصة بالقيم الدينية والاجتماعية والثقافية، التي انعكست آثارها على المجتمع وسلوكياته التي اكتسبها من الأفلام.

بينما الانعكاس الإيجابي للمعلومات التي قدمتها الأفلام لم يكن على المستوى المطلوب الذي يحقق نمط إفادة بناء يؤثر ويرفع المستوى الثقافي والفكري لدى فئات المجتمع المصري المختلفة، بل امتد أثر نمط الإفادة السلبى مما تطرحه الأفلام من معلومات سلبية إلى عزوف الفئات الأكثر تأثيراً في المجتمع، وهى الفئات المثقفة الفاعلة في المجتمع عن الأفلام والاهتمام بها، فأنحصر جمهور المستفيدين فى الفئات الدنيا من المجتمع التى استمدت، واكتسبت كثيراً من قيمها وسلوكياتها الخاطئة من الأفلام دون معرفة بمدى صحة أو خطأ ما اكتسبوه، وهذا يؤكد على الدور الخطير الذى تلعبه الأفلام فى تشكيل ثقافة المجتمع وفكره ووعيه وقيمه.

وتتفق هذه النتائج مع ما توصلت إليه الأطروحات التى أعدت عن الأفلام، فيما يتعلق بتحليل المضمون وقياس تأثير الأفلام على فئات المجتمع المختلفة، والموضوعات التى تناولتها؛ حيث جاءت نتائجها سلبية على جميع المستويات التى خضعت للدراسة سواء على مستوى الأشخاص، أو على مستوى الموضوعات التى تناولتها الأفلام.

ونتساءل إذا كان حال الأفلام المصرية كذلك، وأثبتت الدراسات والبحوث العلمية سلبية تأثيرها على المجتمع فما جدوى استمرارها؟ إذا كانت الدولة تقف عاجزة عن النهوض بها وتقويم اعوجاجها الذى يصل إلى الانحراف والشطط فى بعض الأفلام المثيرة للجدل خاصة ما يتصل بالموضوعات الدينية منها، لماذا لا

يُتخذ القرار الاستثنائي الجريء بتجميد النشاط السينمائي لفترة محددة ؟ يتم خلالها دراسة السينما المصرية من جميع جوانبها وتقويمها والوقوف على عيوبها وإعادة كتابة تاريخها بشكل موضوعي محايد، ووضع خطة قومية طويلة المدى تحدد مسار السينما المصرية بما يحقق لها التميز والجودة في الإنتاج والمعالجة الصحيحة لقضايا المجتمع.

● النتائج المتعلقة بأهداف الدراسة:

سعت الدراسة إلى تحقيق ثلاثة أهداف عامة رئيسية، وقد كان من نتائج تحقيق هذه الأهداف النتائج التالية:

الهدف الأول :

يتعلق بالضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية بطريقة علمية ومنهجية؛ نظراً لأهمية فى بناء أرشيف قومى متكامل للأفلام المصرية، نتيجةً للقصور الواضح فى التجارب السابقة من حيث المنهجية العلمية فى الضبط والفترة الزمنية ودقة البيانات والمعلومات المسجلة عن الأفلام، ففىما يخص هذا الهدف؛ فقد تحقق من حيث المنهجية العلمية فى ضبط الأفلام خلال عمل ببليوجرافية الدراسة التى اعتمدت على تحرير التسجيلة الببليوجرافية الصحيحة للفيلم، التى تتضمن البيانات والمعلومات الصحيحة عن الفيلم مرتبة وفق نظام منهجى تحكمه قواعد دولية متعارف عليها هى قواعد الفهرسة الأنجلو - أمريكية، التى تحقق توحيد البيانات والمعلومات وترتيبها فى التسجيلة الببليوجرافية وفقاً لترتيب حقول الفهرسة الوصفية.

وقد أعد الباحث ببليوجرافية معيارية محدودة باستخدام هذه القواعد بمستوى الفهرسة الثانى لإجمالى الأفلام المصرية الروائية التى تم عرضها من ١٩٢٣ : ٢٠٠٥، وهو ما يحقق شمول الضبط للفترة الزمنية الكاملة للأفلام الروائية، إضافة إلى الببليوجرافية الخاصة بفترة ما قبل الأفلام الروائية التى تم تحريرها فى

ملحق (١)، وتتضمن ببليوجرافية الأفلام الروائية البيانات والمعلومات التي حددها الباحث، التي تخدم الدراسة وموضوعاتها، ويمكن جعلها أكثر شمولاً إذا تم اعتماد المستوى الثالث من الفهرسة الوصفية الذي يضمن تسجيل بيانات حقول الفهرسة السبعة كاملة، وتم إعداد الكشافات اللازمة التي تيسر استخدامها والإفادة منها على أن تتولاها جهة حكومية مسئولة.

وقد حققت هذه الببليوجرافية هدف الدراسة الخاص بالضبط الببليوجرافي للأفلام المصرية الروائية الطويلة، وفق قواعد منهجية وعلمية مقننة، وقد تم تحليل البيانات التي وردت في الببليوجرافية في الدراسة الببليومترية للأفلام خلال تحليل الاتجاهات العددية والموضوعية المختلفة للأفلام استناداً إلى الإحصاءات الناتجة عن هذه الببليوجرافية.

الهدف الثانى:

يتعلق بدراسة وتحليل الجوانب الموضوعية المختلفة المرتبطة بالأفلام مثل: الإبداع القانوني، وحقوق الملكية الفكرية والرقابة، والمعالجة الفنية الوصفية للأفلام في المكتبات المصرية، والحفظ ومعايير ومكتباته، والإتاحة ووسائلها، وسيتم عرض النتائج الموضوعية التي تثبت تحقيق هذا الهدف من عدمه في الجزئية التالية التي تتعلق بالنتائج الموضوعية التي حققتها الدراسة.

الهدف الثالث:

يتعلق بوضع تصور مستقبلي، لضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها من وجهة نظر علم المعلومات، بأخذ بعين الاعتبار الإمكانيات التكنولوجية والإلكترونية المتاحة مثل البرامج المتخصصة في صناعة الأفلام وتصويرها، ومونتاجها، والمؤثرات التكنولوجية المستخدمة في إعدادها، والإمكانيات الهائلة لشبكة الإنترنت، التي يمكن استغلالها تسويقياً إذا ما تم توظيفها بالشكل والطريقة التي تحفظ للفيلم المصري مكانته وحقوقه.

وقد حققت الدراسة هذا الهدف وذلك خلال التصور المستقبلي لضبط الأفلام وحفظها وإتاحتها الذي تم وضعه وفق معطيات ومتطلبات العصر الحديث، والذي تم شرحه بالتفصيل في الفصل الأخير من الدراسة.

● النتائج الموضوعية:

ارتبط الهدف الثاني للدراسة بالعديد من الموضوعات التي تم عرضها بالدراسة والتحليل ولها ارتباط وثيق بالأفلام، يمكن إجمال النتائج الموضوعية السلبية والإيجابية التي خلصت إليها الدراسة الموضوعية في النتائج التالية:

● حسم قضية البداية والفيلم الأول:

تبين خلال قراءة الإنتاج الفكري المتاح وتحليله وجود خلاف ولغط كبيرين بين النقاد والمؤرخين حول بداية السينما والأفلام في مصر. ارتبط بإشكالية تعدد البدايات وتحديد الفيلم الأول، وقد حسمت الدراسة هذا الأمر باعتمادها على وضع حد زمني فاصل بين ما قبل وقوع الحدث وما بعده على أرض مصر، وبناء عليه توصلت الدراسة إلى أن: بداية تاريخ السينما في مصر يبدأ بتاريخ ١٨٩٦/١١/٥، وهو تاريخ أول عرض سينمائي تم على أرض مصرية على الإطلاق بغض النظر عن مكانه أو جنسية الفيلم المعروض؛ لأن تاريخ السينما يبدأ بتاريخ العروض السينمائية على أرض الدولة ودور العرض التي تأسست فيها وليس بتاريخ الإنتاج السينمائي الذي يحمل جنسية الدولة والذي يؤرخ لتاريخ الأفلام في هذه الدولة استناداً إلى إنتاجها الخاص.

أما إشكالية الفيلم الأول؛ فتم حسمها وفق المبدأ نفسه. ومن ثم يكون تاريخ بداية الأفلام في مصر على اختلاف أنواعها وأشكالها هو ١٨٩٧/٣/١٠ وهو تاريخ تصوير أول فيلم عن مصر يتم على أرض مصرية لمناطق وميادين وأشخاص مصريين. وعلى مستوى أنواع الأفلام يكون تاريخ ١٩٠٧/٦/٢٠ هو تاريخ بداية الأفلام التسجيلية المصرية وأول فيلم هو "زيارة الجناب العالي الخديوي عباس حلمي الثاني للمعهد العلمي بمسجد المرسى أبو العباس" بمدينة

الإسكندرية، وعام ١٩١٧ هو بداية الأفلام الروائية القصيرة وأول فيلم هو "تحو الهاوية"، وتاريخ ١٩٢٣/٧/١١ هو بداية الأفلام المصرية الروائية الطويلة وأول فيلم هو "فى بلاد توت عنخ آمون".

• صناعة الأفلام المصرية:

جاءت دراسة صناعة الأفلام بنتيجة مهمة مفادها أن: صناعة الأفلام المصرية لم يتم وضع أسسها وبناء هياكلها الرئيسية والأساسية عن طريق المصريين فقط، وإنما كان للأجانب – الذين ينتمون للجانبات الأجنبية في مصر من الإيطاليين واليونانيين واليهود – وغيرهم دور بارز في ذلك، وبخاصة اليهود الذين سيطروا على هذه الصناعة من شتى جوانبها من شركات إنتاج وتوزيع، وفنيين واستيراد الخامات الأساسية والمعدات السينمائية حتى نهاية الأربعينيات، مما أثر في هوية الأفلام وتوجهاتها وما تناولته من موضوعات لم تعكس واقع المجتمع المصرى ولم تدعم قيمه، ولم تضع أطراً واضحة تؤكدصرية السينما والأفلام وهو ما حاول طلعت حرب معالجته خلال شركة مصر للتمثيل والسينما، لكن هذه العيوب استمرت بعد ذلك، ولم تتجح الأفلام المصرية في إعادة اكتشاف نفسها مرة أخرى نتيجة دخول رؤوس الأموال العربية مجال صناعة الأفلام في مصر بشكل كبير فاستمرت الأفلام المصرية في حالة اغتراب شبه دائم تحاول من حين لآخر اكتشاف مصريتها والعودة إليها.

• جهود الضبط البليوجرافى:

تعددت جهود الضبط البليوجرافى غير المنهجى للأفلام على مدى فترات زمنية طويلة اتفقت في معظمها في غياب المنهجية العلمية الواضحة للضبط، وتشتت الفترات الزمنية التي تغطيها كل بليوجرافية، والهدف القومى العام للحفاظ على التراث القومى السينمائى، وجاءت في معظمها تلبية لظروف احتفالية تمثلت في مناسبات ارتبطت بالأفلام، وفشلت في وجود بليوجرافية فيلمية واحدة صحيحة للأفلام المصرية، يمكن الرجوع إليها للحصول على المعلومات التي تحتاجها البحوث والدراسات التي تعد عن السينما والأفلام المصرية.

وهو ما يؤكد عدم وجود بيبليوجرافية فيلمية شاملة للأفلام المصرية تستطيع أن تحصر كل الإنتاج السينمائي المصرى من الأفلام على مدى تاريخ الأفلام منذ أنتج أول فيلم.

• الدراسة البيبليوجرافية البليومتريّة:

جاءت الدراسة البيبليوجرافية البليومتريّة للأفلام تحليلاً للبيبليوجرافية التي أعدها الباحث خلال دراسة الاتجاهات المختلفة للأفلام، وخلصت إلى أن الأفلام المصرية كمياً تتصدر الإنتاج السينمائي العربى برصيد بلغ ٣٠٢٣ فيلماً حتى عام ٢٠٠٥، وتحتل مكانة مقبولة على المستوى الأوروبى بين الدول المتميزة سينمائياً.

كما تنوعت المصادر الموضوعية للأفلام ما بين الاعتماد على الأدب المصرى موضوعياً، والأدب الأجنبى والأفلام الأجنبية اقتباساً، وما بين اللجوء إلى المصادر الأخرى التي يمكن أن يعتمد عليها كاتب السيناريو فى استخلاص فكرة يمكن تحويلها إلى فيلم سينمائى.

كما تنوع الإنتاج المصرى بين إنتاج الدولة، وإنتاج الشركات الخاصة، وإنتاج الأفراد والتي تبين منها سيطرة شركات القطاع الخاص والأفراد على معظم الإنتاج السينمائي وتتحدى الدولة جانباً بعد فشلها فى دعم هذه الصناعة وتوجيهها كمصدر من مصادر الدخل القومى، إضافة إلى تجربة الإنتاج المشترك مع الدول العربية والأجنبية، التي ثبت فشلها فى تحقيق أى هدف يتعلق بالتعرف على ثقافة الآخر ودعم التقارب بين الشعوب.

وعلى مستوى الإنتاجية جاء المونتيرون فى الرتبة الأكثر إنتاجية بين العاملين فى مجال صناعة الأفلام، فقد بلغت أعلى إنتاجية ٢٣٧ فيلماً للمونتير فكرى رستم، يليهم مديرو التصوير بإنتاجية بلغت أعلى إنتاجية ١٧٢ فيلماً لمدير التصوير وحيد فريد، ثم المخرجون بإنتاجية بلغت ١٠٨ أفلام للمخرج نيازى مصطفى، ثم كتاب السيناريو بإنتاجية بلغت ٨٧ فيلماً للسيناريست عبد الحى أديب؛ وانحصرت الاتجاهات الجغرافية ما بين القاهرة والإسكندرية وهو ما يدل على مركزية صناعة السينما والأفلام فى مصر وتمركزها فى العاصمة فقط دون المدن الأخرى.

• الإيداع القانوني:

فيما يخص الإيداع القانوني للأفلام خلصت الدراسة إلى نتيجة مهمة مفادها أن: عملية الإيداع القانوني لم يتم تطبيقها بشكل صحيح متكامل، نتيجة قصور التشريعات الخاصة بهذا الموضوع، واللوائح التنفيذية التي تنظم تطبيقها، إلى جانب تعدد أوجه القصور الإدارية والفنية والمادية نتيجة تعدد الجهات الحكومية والوزارات التي يتبعها الأرشيف القومي وجهة الإيداع القانوني منذ إنشائها، والتي أثرت سلبًا في الإيداع مما جعل الأفلام المصرية عرضة للتلف والضياع والبيع إلى غير المصريين، وبالتالي تعطل الأرشيف القومي للفيلم الذي مازال يبحث عن كيان مستقل يمكن خلاله تحقيق الأرشيف القومي للفيلم الذي يليق بدولة مثل مصر ما زالت لا تملك أرشيفًا قوميًا للأفلام يجارى الأرشيفات في الدول الأخرى.

• حقوق الملكية الفكرية:

تأتي قضية حماية حقوق الملكية الفكرية، والأفلام في مقدمة الموضوعات التي سعى الباحث إلى دراستها وتحليلها، من ناحية الجوانب المتصلة بالأفلام المصرية وعلاقتها بقضايا الملكية الفكرية العالمية في ظل عولمة الثقافة، وانتهت الدراسة إلى أن حقوق الملكية الفكرية للأفلام المصرية حقوق مهددة رغم القوانين والتشريعات الداخلية، والمعاهدات والاتفاقات الخارجية التي وقعت عليها مصر، وتعرض الأفلام للقرصنة بشكل مستمر يؤثر سلبًا في تسويق الفيلم المصري وتوزيعه على المستوى الخارجي.

ويرجع ذلك إلى غياب الوعي بأهمية حقوق الملكية الفكرية الاقتصادية، والأدبية، والثقافية في الحفاظ على الهوية القومية للدولة وثقافتها، وقصور التشريعات المصرية، وقصور تطبيقها في كل مجالات الملكية الفكرية، نتيجة عدم وجود هيئة حكومية مسئولة عن تطبيق قوانين واتفاقات الملكية الفكرية والدفاع عنها، والسعي نحو استرداد الحقوق المهددة، ومحاسبة المسؤولين عن إهدارها أمام الهيئات المصرية والدولية المختصة.

• الرقابة:

الأفلام والرقابة علاقة جدلية مستمرة منذ نشأة السينما وحتى اليوم، وإن كانت هذه العلاقة لم يطرأ عليها جديد إلا أن دراستها خلّصت إلى نتيجة مهمة هي: أن الرقابة وإن كانت تهدف إلى الحفاظ على الآداب والنظام والأمن العام؛ فقد فشلت في الجزء المرتبط ارتباطاً مباشراً بها والمتعلق بالآداب العامة، بعد أن تبين خلال الدراسة أن الأفلام كانت عاملاً أساسياً في هدم القيم والآداب العامة في المجتمع المصري، وأبلغ دليل على ذلك هي الأفلام نفسها، يكفي مشاهدة أى فيلم من أية فترة زمنية، وربطه بالآداب العامة للتدليل على ذلك.

أما مسألة النظام والأمن العام في الدولة، فهذه مسألة أكبر من سلطات الرقابة وجرى العرف على اللجوء دائماً للجهات السيادية المختصة، التى تتخذ القرار النهائى، وتصبح الرقابة جهة تنفيذية فقط، كما نتج عن الدراسة أن الأفلام المصرية قد خرقت معظم القوانين والقرارات التى تنظم عمل الرقابة بطريقة أو بأخرى عن طريق التحايل على الرقابة وقوانينها ولوائحها، وعندما كانت الرقابة تتخذ قراراً لا يرضى عنه أصحاب النفوذ الفنى كانت التدخلات الوزارية العليا تنفذ الموقف الذى غالباً ما يكون على حساب قرار الرقابة.

وبالتالى فشلت الرقابة فى تحقيق المعادلة الصعبة وهى إعطاء مساحة كبيرة ودعم لحرية الإبداع الهادف والمثمر الذى يعمل على تنمية المجتمع، وتنقيفه، وزيادة الوعي لديه، وفى الوقت نفسه التصدى للإبداع الهدام الذى يفسد قيم المجتمع وآدابه خلال ما يقدمه من إباحية وسلوكيات خاطئة تلقى قبولا لدى شرائح من المجتمع، ومن ثم تؤثر فيه سلباً، فكانت النتيجة الفشل العام للرقابة فى تأدية الدور المنوط بها نتيجة خضوعها لسلطة النظام الحاكم فى كل فترة، وعدم تمتعها بالحرية والسلطة فى اتخاذ القرار الذى يتلاءم مع المجتمع ويحقق الهدف السامى من الأفلام فى أن تكون مرآة صادقة للمجتمع.

• الحفظ:

التراث السينمائي جزء لا يتجزأ من ذاكرة الدولة وتاريخها ، وفقدان هذا التراث يمثل فقداناً للذاكرة الثقافية السينمائية للدولة، خلال دراسة حفظ الأفلام التي تعدُّ تراثاً سينمائياً ثقافياً مهماً تبين أننا نعاني من حالة زهايمر ثقافي في مصر، نتيجة التفريط المتعمد وغير المتعمد في هذا التراث، الذي ما زال يعاني من الإهمال في الحفظ داخل الجهة الحكومية الوحيدة المنوط بها الحفاظ عليه داخل الأرشيف القومي للفيلم التابع لها.

كما كان من نتيجة دراسة الحفظ ضياع عدد كبير من نسخ نيجاتيف الأفلام السالبة نتيجة بيعها لجهات غير مصرية معلومة، وهي مسألة خطيرة ذات بعد أمني قومي سنعاني منه في المستقبل القريب، أما ما هو متوافر بالفعل فلا تملك الدولة أية سلطة قانونية عليه اللهم إلا على الأفلام التي تملكها الدولة والمتمثلة في أفلام القطاع العام المتجمد، نظراً لكفالة القانون للملكية المطلقة للمنتج أو الشركة المنتجة للنسخة السالبة للفيلم دون أية قيود على كيفية التصرف فيها بالبيع، وهي مسألة تحتاج إلى إعادة نظر لخطورتها الشديدة وارتباطها بأبعاد قومية، ولم تتوفر مواصفات الحفظ الصحيح إلا في مكان واحد فقط هو مركز حفظ نيجاتيف الأفلام بشركة مصر للصوت والضوء والسينما.

أيضاً يعاني موضوع حفظ الأفلام من النقص الشديد في الإمكانيات المادية والتمويل والتجهيزات الخاصة بالمكان، والكوادر الإدارية المؤهلة تأهيلاً علمياً متخصصاً والقادرة على التعامل بحرفية مع نسخ الأفلام المحفوظة حتى وإن كانت نسخاً موجهة، والذي كان من نتيجة عدم وجود ضبط ببيوجرافي ومعلوماتي مقنن وحقيقي للأفلام المحفوظة في أرشيف الدولة.

• المعالجة الفنية:

تتحصر مكتبات اقتناء الأفلام في المكتبات الحكومية التابعة لأرشيف ومؤسسات الدولة، ومكتبات الشركات الخاصة، التي تبين خلال دراسة المعالجة الفنية على مستوى الفهرسة والتصنيف فيها وجود قصور واضح في هذه العمليات مما يؤثر في توفير وإتاحة المعلومات الخاصة بالأفلام، كما تبين خلال

الدراسة وجود عشوائية فى تسجيل البيانات الببليوجرافية الخاصة بالأفلام، ولا يوجد منهج أو طريقة مقننة وموحدة متبعة فى ترتيب تسجيل البيانات المتاحة عن الفيلم فى هذه الأماكن، ويتخذ كل مكان طريقة خاصة به دون غيره فى التعامل مع الأفلام من ناحية تسجيل البيانات على بطاقة فيلمية، وليس المعالجة الفنية والفهرسة والتصنيف لأنها غير موجودة، ولا يعلم القائمون على ذلك بوجود تقنيات دولية تنظم هذه العمليات بطريقة علمية موحدة ومقننة.

• الإتاحة:

ارتبطت الأفلام بالجمهور منذ نشأتها شأن كل مصادر المعلومات التى تفقد أهميتها إذا لم تصل إلى الجمهور المستهدف، والإتاحة بمعناها البسيط معنية بتوصيل الفيلم إلى الجمهور بأية طريقة من طرق الإتاحة سواء أكان هذا الجمهور عامًا أم خاصًا، وعلى مدى تاريخ الأفلام المصرية وإتاحته للجمهور تبين أن منحى الإتاحة الذى بدأ تصاعديًا خلال الزيادة المطردة فى دور العرض السينمائية، انتهى تنازليًا نتيجة التآكل المستمر فى عدد دور العرض السينمائي الذى أثر سلبيًا فى صناعة السينما فى مصر.

كما أن تنوع وسائل الإتاحة من العروض السينمائية إلى عروض التلفزيون والفيديو والقنوات الفضائية، وأخيرًا شبكة الإنترنت لم يحقق نتائج إيجابية، بل على العكس أثر سلبيًا نتيجة أعمال القرصنة للأفلام المصرية وإتاحتها بطرق غير مشروعة مما يؤثر فى المردود الاقتصادى للفيلم، نتيجة غياب التشريعات القانونية الحاسمة لهذه القضايا وتعطل تطبيقها للحفاظ على حقوق الفيلم المصرى المادية والأدبية.

لم يتم تقنين إتاحة وعرض الأفلام المصرية للفئات العمرية المختلفة فى مصر بشكل صحيح، ولم تلتزم المؤسسات المسؤولة بتطبيق القرارات الوزارية والقوانين، التى تنظم هذه العملية، وهو ما أثر بالسلب فى التعليم مثلاً وساعد على زيادة معدلات التسرب من التعليم نتيجة عدم تقنين مواعيد عرض الأفلام وتنظيمها بما لا يؤثر سلبيًا فى العملية التعليمية.

• الجمهور:

خرجت الدراسة بنتيجة بينية مستخلصة من بين السطور مرتبطة بالجمهور مفادها أن: المسؤولين عن صناعة الأفلام والسينما ككل كانت حجتهم فى تبرير أعمالهم الهابطة فنياً وموضوعياً وتجنبهم لموضوعات معينة جادة لحساب موضوعات هزلية مسطحة لا تقدم أى مضمون يمكن احترامه، بأن هذا التوجه يعكس رغبة الجماهير التى تقبل على هذه الأفلام دون غيرها، والأخذ بأن الجمهور — دائماً — على حق وهذا قول مغلوط، لأنه من المفترض أن يقدم المنتج، والمخرج، وكاتب السيناريو رؤيتهم وآراءهم فى قضايا المجتمع إلى الجمهور الذى يحكم عليها سلباً وإيجاباً، والحقيقة أن الأفلام يجب أن تكون عاملاً مؤثراً فى تغيير توجهات الجماهير إلى الأفضل وليس العكس، وهو ما لم يتحقق فى الأفلام المصرية، فاعتادت الجماهير على مثل هذه النوعيات السلبية من الأفلام وخسرت الأفلام الجمهور الحقيقى المثقف الذى يتفاعل مع المضمون ويناقشه وينقده ويثى عليه.

• المؤسسات:

تبين خلال الدراسة أن المؤسسات الحكومية وغير الحكومية المسؤولة عن الأفلام على مدى تاريخها كانت ضعيفة وغير فاعلة فى صناعة السينما بالشكل الكافى، نتيجة لتداخل عوامل كثيرة أعاق عمل هذه المؤسسات، وأثرت فى استقلاليتها بشكل كبير، منها الإمكانيات الإدارية والفنية، التى لم تتوافر لهذه المؤسسات حتى تكون مؤثرة بشكل كاف، والإمكانيات المادية الضعيفة، والظروف السياسية السائدة غير المستقرة، التى تباينت الأيدلوجيات التى تتبناها من فترة إلى أخرى، وهو ما أدى بتجربة مثل شركة مصر للتمثيل والسينما إلى عدم الاستمرار.

ولم تتمكن أية مؤسسة حكومية أو أهلية أن تحقق الأهداف التى من أجلها تأسست بما فيها مؤسسة دعم السينما التى أنشأتها الدولة، والتى تأسست فى منتصف الخمسينيات وخضعت لتغيير مسماها وهيكلها الإدارى وتبعيتها الوزارية أكثر من مرة، مما أدى إلى فشلها فى تحقيق أهدافها، وكذلك المركز القومى للسينما كمؤسسة مسؤولة بالدرجة الأولى عن الإيداع القانونى والأرشيف القومى للفيلم فشل — أيضاً — فى تحقيق هذا الأمر نتيجة تأثره بالعوامل نفسها المشار إليها.

وهو ما يفسر غياب مؤسسة جامعة متخصصة قوية فى مجال الفن السينمائى عمومًا سواء حكومية، أو أهلية تتوافر لها الإمكانيات المادية الكافية، والفنية والكوادر الإدارية، والتخطيط السليم الذى يغطى كل الموضوعات المرتبطة بالفن السينمائى، وتعمل على تطويرها وتنميتها والاهتمام بقضاياها ومشكلاتها وفق السياسات العامة التى ترسمها الدولة، التى يفترض أنها تحقق الازدهار الثقافى فى هذا المجال، وهو ما أثر سلبًا فى وضع الأفلام المصرية ومكانتها على المستوى الدولى.

• الدولة:

الدولة بإمكاناتها الكبيرة والتسهيلات التى يمكن أن تقدمها لصناعة الأفلام، لا يمكن أن نقارنها بإمكانات الشركات الخاصة مهما كان حجم إمكانات هذه الشركات، وإذا وفرت الدولة غطاءً ودعمًا حكوميًا لهذه الصناعة تستطيع أن تحقق خلالها كثيرًا من الأهداف الاقتصادية والأدبية والثقافية.

لم تع أية حكومة مصرية على مدى تاريخ الأفلام، ومنذ نشأة صناعة السينما فى مصر مثل هذا الموضوع المهم، فى الوقت الذى أدرك فيه اليهود أهمية هذه الصناعة الجديدة وخطورتها فى خدمة أهدافهم وأغراضهم الأيدلوجية، لذلك سعوا إلى السيطرة عليها من بداياتها فى مصر فأسسوا شركات الإنتاج والأستوديوهات، ونجحوا فى ذلك إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة خوفهم من امتداد النفوذ النازى أثناء الحرب، وإعلان قيام الكيان الصهيونى فى فلسطين عام ١٩٤٨، وزيادة مشاعر الكراهية ضدهم فقام كثيرون منهم بتصفية أعمالهم وشركاتهم، وحتى الآن على المستوى الدولى يبدو هذا الأمر جليًا فى شركات الإنتاج الضخمة فى أمريكا وأوربا التى يملكها اليهود ويسيطرون عليها.

أما فى مصر فلم تهتم الدولة بالسينما وصناعتها الاهتمام الكافى الذى يكفل لها تحقيق كثير من الأهداف الإيجابية خلالها على المستويات الثقافية والأدبية والاقتصادية، ففشلت فى جعلها صناعة وطنية ومصدرًا دائمًا من مصادر الدخل

القومى، مما أظهر مؤشرات إيجابية على إمكانية تحقيق ذلك خلال الخمسينيات عندما كانت الأفلام المصدر الثانى للدخل القومى بعد القطن — كلا المصدرين اندثر الآن — وعندما أنشأت الدولة القطاع العام السينمائى فى الستينيات فشلت فى تحقيق هذا الأمر نتيجة لغياب التخطيط والدراسة السليمة، وعدم وجود خطة قومية شاملة تسعى كل المؤسسات الحكومية والخاصة إلى تحقيقها، فكان مصيره الخسارة المادية والفشل والتصفية فى بداية السبعينيات.

أما الموضوعات التى تختص بالأفلام وتحتاج من الدولة إلى التدخل مثل الإيداع القانونى وحقوق الملكية الفكرية والحفظ والإتاحة، فقد انحصر دور الدولة فى سن التشريعات القانونية والقرارات الوزارية فقط، التى جاءت قاصرة فى معظمها وتخدم التوجه العام للدولة، ولم تسع الدولة إلى إيجاد أو إنشاء مؤسسة قوية تهتم بتطبيق هذه التشريعات القانونية، ويكفى أنه على الرغم من سن القانون ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ الخاص بحقوق الملكية الفكرية، فإنه لا توجد مؤسسة حكومية فى مصر تختص بتطبيق هذا القانون فى الشق المتعلق بحقوق الملكية الفكرية للأفلام محليًا ودوليًا، وغياب دور الدولة فى مصر واضح ويفتقد إلى التخطيط السليم والرغبة والاهتمام من الدولة بهذه الصناعة التى يمكن أن تحقق الكثير.

وانحصر دورها فى تنظيم المهرجانات السينمائية الدولية الفاشلة مثل مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، ومهرجان الإسكندرية، وغالبًا ما يفشل فيها الفيلم المصرى نتيجة ضعف مستواه الفنى ومضمونه فى المنافسة مع الأفلام التى تعرض من دول مختلفة بعضها بدأت صناعة السينما والأفلام فيها متأخرة كثيرًا عن مصر، ولكنها تستأثر بالجوائز والتقييم من لجان التحكيم نتيجة جديتها فى تقديم أفلام متميزة فنيًا وموضوعيًا، أما المهرجانات القومية فهى تنتقل من فشل إلى فشل، ويكفى أن المهرجان القومى للأفلام الروائية الذى ينظمه صندوق التنمية الثقافية منذ عام ١٩٩١ معرض للإلغاء نهائيًا نتيجة لفشله فى تحقيق أهدافه.

● النتائج المتعلقة بتساؤلات الدراسة:

سعت الدراسة للإجابة عن التساؤلات السبعة، التي طرحتها فى المقدمة المنهجية لمعرفة الأفلام المصرية وتقييمها ودراستها كمصدر من مصادر المعلومات؛ وقد أجابت الدراسة عن تساؤلاتها كما يلى:

السؤال الأول: المتعلق بالضبط البليوجرافى أجابت عنه الدراسة خلال الفصلين الثالث والرابع وفيهما تم معرفة مدى ضبط البليوجرافى للأفلام المصرية، والأسس المنهجية، والقواعد والأدوات المستخدمة فى ضبط الأفلام المصرية ورصدها وتسجيلها، وتحليل الاتجاهات المختلفة الناتجة عن ذلك تحليلاً بليوجرافياً بليومترياً.

السؤال الثانى: المتعلق بالحفظ أجابت عنه الدراسة خلال الفصل السادس، بدراسة الموضوعات المتصلة بالحفظ وهى: مكتبات حفظ الأفلام، ومعايرة، ومواصفاته الفنية.

السؤال الثالث: المتعلق بحماية حقوق الملكية الفكرية للأفلام المصرية، أجابت الدراسة فى الفصل الخامس عن هذه الجزئية وناقشتها باستفاضة على المستويين المحلى والدولى.

السؤال الرابع: المتعلق بقوانين الإيداع القانوني وكيفية تطبيقها، أجابت الدراسة عن هذا فى الفصل الخامس.

السؤال الخامس: المتعلق بالمعالجة الفنية للأفلام فى المكتبات المصرية ناقشت الدراسة الموضوع من وجهة نظر علم المكتبات والمعلومات فى الفصل السادس على مستوى الفهرسة والتصنيف والضبط الاستنادى.

السؤال السادس: المتعلق بإتاحة الأفلام المصرية، والمعايير الرقابية التى يتم تطبيقها على الفيلم المصرى، تناولت الدراسة موضوع الإتاحة فى الفصل السابع وناقشته من جميع الجوانب الموضوعية المتصلة به، أما الرقابة فقد تم دراستها وتحليلها فى الفصل الأول والفصل الخامس وفق المعايير والقوانين الرقابية المعمول بها فى مصر.

السؤال السابع: المتعلق بمستقبل ضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها، جاءت دراسته والإجابة عنه فى الفصل الثامن والأخير.

وبذلك تكون الدراسة قد أجابت عن التساؤلات التى طرحتها وناقشتها واستخلصت نتائجها سواء بالإيجاب، أو بالسلب على الأفلام المصرية، وهو ما يحقق الترابط الموضوعى بين موضوع الدراسة وتساؤلاتها.

● النتائج الكمية والإحصائية:

خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج والحقائق الرقمية والإحصائية المتصلة بالتفريعات الموضوعية التى عالجتها الدراسة والتى تتلخص فيما يلى:

- بلغ إجمالى عدد الأفلام السينمائية التى تم عرضها عرضاً جماهيرياً عاماً فى الفترة من ١٩٢٣ : ٢٠٠٥ [٣٠٢٣] فيلماً تم عرضها خلال ثلاثة وثمانين عاماً، جاء عام ١٩٨٦ فى المرتبة الأولى حيث عرض خلاله ٩٧ فيلماً، تلاه عام ١٩٨٥ حيث عرض خلاله ٧٥ فيلماً، ثم عام ١٩٨٧ حيث عرض ٧٢ فيلماً، وعام ١٩٩٢ حيث عرض ٧٠ فيلماً، وهى السنوات التى تجاوز فيها عدد الأفلام المعروضة الرقم ٧٠ على مدى تاريخ الإنتاج السينمائى فى مصر على مدى ٨٣ عاماً؛ بينما جاء عقد الثمانينيات فى المرتبة الأولى بين العقود الزمنية التسعة فقد تم عرض ٥٧٦ فيلماً، بينما جاء عقد الخمسينيات فى المرتبة الثانية حيث عرض ٥٣٠ فيلماً؛ وقد بلغ متوسط النمو للأفلام ٣٦،٤٢ % سنوياً على مدى الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥.

• تم حصر ١٤٢ فيلمًا منعت الرقابة عرضها عرضًا عامًا للجمهور على مدى تاريخ الأفلام من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥.

• قام بإخراج الأفلام المصرية ٣٥٩ مخرجًا في الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥، جاء نيازى مصطفى على رأس القائمة بإخراجه ١٠٨ فيلمًا، تلاه كل من حسن الإمام وحسن الصيفى ولكلٍ منهما ٩١ فيلمًا، ثم حسام الدين مصطفى وله ٨٩ فيلمًا. وقد بلغ متوسط النمو للمخرجين ٤,٣٣ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام.

• قام على تصوير الأفلام المصرية ١٤٥ مدير تصوير في الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥، جاء وحيد فريد على رأس القائمة بتصوير ١٧٢ فيلمًا، تلاه عبد الحليم نصر وله ١٣٠ فيلمًا، ثم محمود نصر وله ١٢٦ فيلمًا، ثم مصطفى حسن وله ١٢٥ فيلمًا، وقد بلغ متوسط النمو لمديرى التصوير ١,٧٥ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام.

• قام بعمل المونتاج للأفلام المصرية ١٤٧ مونتيرًا في الفترة من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥، جاء فكرى رستم على رأس القائمة وله ٢٣٧ فيلمًا، تلاه عبد العزيز فخرى ورشيدة عبد السلام وسعيد الشيخ وحسين عفيفى وحسين أحمد ولكلٍ ١٣٥، ١٥٠، ١٦١، ١٧٣، ١٧٦ فيلمًا على الترتيب؛ وقد بلغ متوسط النمو للمونتيرين ١,٧٧ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام المصرية.

• شارك ٦٤٧ سيناريستًا في كتابة سيناريوهات الأفلام المصرية من ١٩٢٣ إلى ٢٠٠٥، جاء على رأس القائمة عبد الحى أديب وله ٨٧ فيلمًا تلاه محمد مصطفى سامى وفيصل ندا ومصطفى محرم ولكلٍ ٧٦، ٧٥، ٧٢ فيلمًا على الترتيب؛ وقد بلغ متوسط النمو لكتاب السيناريو ٧,٨٠ % سنويًا على مدى تاريخ الأفلام.

• قام على إنتاج الأفلام المصرية ٧٦٠ شركة إنتاج ما بين شركات حكومية وشركات خاصة وأفراد، جاءت شركة مصر للتمثيل والسينما فى المقدمة بإنتاجها ٥٧ فيلمًا من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٦، تلاها شركة أفلام الاتحاد التى أنتجت ٥٢ فيلمًا من ١٩٥٣ إلى ١٩٨٦، ثم شركة لوتس فيلم التى أنتجت ٤٩ فيلمًا من ١٩٢٨ إلى ١٩٧٢، ثم الشركة العربية للسينما ولها ٤٧ فيلمًا من ١٩٥٧ إلى ١٩٧٤، وشركة أفلام حلمى رفلة ولها ٤٣ فيلمًا من ١٩٤٩ إلى ١٩٧٦.

• قدمت السينما المصرية ٣١٨ فيلمًا اعتمدت فى قصتها وموضوعها على الأدب المصرى المطبوع والمنشور للأدباء والكتاب المصريين، جاء إحسان عبد القدوس فى المقدمة حيث اعتمد ٤٣ فيلمًا على قصصه ورواياته، تلاه نجيب محفوظ الذى قدم ٤١ فيلمًا استنادًا إلى رواياته، تلاهما يوسف السباعى فقد استمدت السينما المصرية من أدبه موضوعات ١٥ فيلمًا، وقد بلغ إجمالى الأدباء والكتاب المصريين الذين تحولت كتاباتهم إلى أفلام حوالى ١٠٠ كاتب وأديب على مدى تاريخ الأفلام.

• اقتبست السينما المصرية ٣٨٥ فيلمًا عن الأدب الأجنبى المطبوع، والأفلام الأجنبية وفقًا للإحصاءات التى اطمئن إليها الباحث، منها ٢١٢ فيلمًا عن الأدب الأجنبى و١٧٣ فيلمًا عن الأفلام الأجنبية؛ واحتل الكاتب الإنجليزى ويليام شكسبير الرتبة الأولى بين الأدباء والكتاب الأجانب حيث تحولت خمس مسرحيات له إلى ١٤ فيلمًا حسب إحصاء الباحث تلاه إميل زولا وله ٨ أفلام مأخوذة عن روايتين من رواياته وقصة واحدة، ثم ألكسندر ديماس الأب والابن والأديب الروسى دوستويفسكى ولكل ٦ أفلام مأخوذة عن أعمال أدبية لهم؛ أما على مستوى الأفلام الأجنبية فقد اعتمدت السينما المصرية فى اقتباسها على الأفلام الأمريكية بشكل رئيسى ثم الأفلام الفرنسية، والإيطالية، والإنجليزية.

- قدم القطاع العام السينمائي ١٥٧ فيلماً منذ إنشائه عام ١٩٦٢ حتى تصفيته عام ١٩٧١.
- بلغ عدد أفلام الإنتاج المصري العربي المشترك ٢٧ فيلماً منها ١٧ فيلماً مع دولة لبنان فقط، أما الإنتاج المصري الأجنبي المشترك فقد بلغ ٣٤ فيلماً منها ١٦ فيلماً مع دولة فرنسا فقط.
- قدمت السينما المصرية ٣٠٢٣ فيلماً منها ١٤٧٦ فيلماً أبيض وأسود بنسبة ٤٨،٨٣ % من إجمالي عدد الأفلام المعروضة، و١٥٤٧ فيلماً ملوناً بنسبة بلغت ٥١،١٧ % من إجمالي عدد الأفلام المعروضة.
- جاءت مصر في المرتبة الأولى بين الدول العربية من حيث عدد الأفلام المنتجة والمعرضة فيها، تلتها كل من لبنان وسوريا والجزائر والعراق ثم المغرب وتونس على الترتيب.

التوصيات

تم صياغة توصيات الدراسة بشكل نوعي حسب وضع الفئة التي توجه إليها التوصيات وأهميتها بالنسبة لصناعة السينما والأفلام عمومًا، نظرًا لارتباط الأفلام بأكثر من فئة من الأشخاص الماديين والمعنويين، وقد تم ترتيب هذه التوصيات حسب منطقية الفئة وأهميتها بالنسبة للأفلام على المستوى العام ككل، والتسدرج الموضوعي في أهمية وجود كل فئة بالنسبة للفيلم من وجهة نظر الباحث، فجاءت الدولة في الرتبة الأولى كونها المؤسسة الأم الجامعة والراعية لكل شيء، تلاها السينمائيون المسؤولون عن صناعة الأفلام، ثم الجمهور الذي يتلقى نتاج هؤلاء السينمائيين ويتأثر به بشكل مباشر أو غير مباشر.

بعد ذلك يأتي دور النقاد والمؤرخين الذين يتعاملون مع الأفلام أثناء عرضها وبعده ويقيمونها من جميع الزوايا الفنية والموضوعية والجمالية، أما فئة الباحثين فهم من يقومون بدراسة هذه الأفلام دراسة علمية يحللون فيها ما تم إنجازه من أفلام من نواح موضوعية وجمالية متعددة، وما إذا كانت قد ساعدت في تحقيق شيء إيجابي أو سلبي، وهي الدراسات التي يجب أن تعود بنتائجها مرة أخرى إلى جميع الفئات السابقة للاسترشاد بها والإفادة مما وصلت إليه من نتائج.

أولاً: التوصيات المرتبطة بالدولة:

الحقيقة أنه خلال دراسة الموضوعات المرتبطة بالأفلام التي تضمنتها الدراسة، تبين أن غياب دور الدولة — شبه الكامل — وضعف مؤسساتها على مدى تاريخ الأفلام كان له أثر سلبي كبير على صناعة الأفلام في جميع المراحل التي مرت بها بما فيها مرحلة القطاع العام. لذلك فإن من التوصيات المهمة المرتبطة بالدولة التوصيات الآتية:

(١) ضرورة أن تعيد الدولة النظر فى موقفها من صناعة السينما والأفلام، وتعمل على إنشاء مؤسسة حكومية أو هيئة مستقلة جامعة تختص بكل ما يتعلق بالشأن السينمائى فى مصر مثل إنشاء " المجلس الأعلى للعلوم والفنون السينمائية " يتبع رئاسة مجلس الوزراء مباشرة، يتم نقل تبعية جميع الجهات والمؤسسات المختصة بالسينما والأفلام تحت إدارته ومنها: المركز القومى للسينما، وشركة مصر للصوت والضوء والسينما، ومدينة الإنتاج الإعلامى، وجهاز السينما، والأرشيف القومى للفيلم.

(٢) إعادة هيكلة هذه المؤسسات للتغلب على المعوقات والمشكلات الإدارية، مع توفير الإمكانيات المادية اللازمة لها، والكوادر الإدارية والفنية المؤهلة تأهيلاً علمياً متميزاً، ووضع خطة قومية للنهوض بهذه الصناعة وتنميتها وتحسين مستواها الفنى والموضوعى.

(٣) يختص هذا المجلس بكل الجوانب الموضوعية المتعلقة بالأفلام مثل موضوعات الإيداع القانونى، وحقوق الملكية الفكرية، والحفظ والإتاحة، والإشراف الكامل على تطبيق التشريعات القانونية الخاصة بها وأن يكون هذا المجلس هو جهة التعامل الحكومية الرسمية على المستوى الداخلى والخارجى، بحيث يتعامل المهتمون بالسينما والأفلام مع جهة واحدة وكيان مؤسسى واحد ييسر لهم ما يواجهونه من صعاب، ويتصدى لأى اعتداء على حقوق الأفلام وصانعيها على المستوى الفكرى أو المادى أو المعنوى.

(٤) ضرورة إنشاء الدولة لمتحف الفن السينمائى ويكون جزءاً لا يتجزأ من الأرشيف القومى للفيلم، يتضمن كل ما يتعلق بالفن السينمائى من وثائق وصور وسيناريوهات وكتابات وآلات وأفلام يستطيع أى زائر لهذا المتحف عن طريق مقتنياته أن يتعرف على تاريخ السينما والأفلام فى مصر.

(٥) ضرورة إلغاء الدولة لقانون الطوارئ الذى يُحد من حرية الإبداع الأدبى والثقافى والفنى، ويوفر مناخاً غير آمن وغير حر، لا يستطيع أن يقدم فيه الفنان والمتق إبداعيتهما، إلا إذا كان متوافقاً مع التوجهات السياسية للدولة، وما وصل إليه حال الثقافة والإبداع فى مصر الآن يمثل انعكاساً لهذا الوضع السائد منذ عقود، فلم يعد هناك تواصل بين الأجيال وساد الوسط الثقافى والفنى مجموعة من الطفيليين أنصاف المتقين والمؤدين، وهو ما جعل الأدب والثقافة والفن الجادين يتوارون فى الظلام نتيجة المناخ غير الصحى السائد الآن، وتوافر بيئة غير مناسبة لظهور إبداع حقيقى.

ثانياً: التوصيات المرتبطة بالسينمائيين:

السينمائيون هم كل من يمتن العمل السينمائى، وخصوصاً الفئات الرئيسية التى تساهم بشكل رئيسى فى صناعة الأفلام، مثل: المنتجين والمخرجين وكتاب النص السينمائى ومديرى التصوير والممثلين وغيرهم، فهؤلاء جزء لا يتجزأ من الوسط الثقافى ويشاركون فيه بفاعلية سواء أكانت مشاركتهم إيجابية أم سلبية، تتخطى فئات ثقافية أخرى بمراحل لكونهم الأسرع فى الوصول إلى الناس والتأثير فيهم، لأن ما يقدمونه من أعمال فنية لا تتطلب أى تأهيل من المتلقى الذى يفتقد أحياناً القدرة على الحكم على هذه الأعمال حسب مستواه الثقافى.

لذلك يرى الباحث أن السينمائيين – بفئاتهم المختلفة – يقع على عاتقهم جزء كبير من المسئولية فى تشكيل ثقافة المجتمع، وتقديم قضايا ومشكلاته ومناقشتها بموضوعية تعكس واقع هذا المجتمع وتعبّر عنه بصدق؛ لذلك توجه إليهم التوصيات التالية:

(٦) ضرورة أن يحرص السينمائيون على تقديم الفن الجيد الهادف الذى يطرح ويعالج قضايا المجتمع ومشكلاته، حتى وإن كان توجهه

الجمهور أو شريحة منه غير ذلك؛ لأن الفنان الحقيقي يقدم رؤيته وآراءه في قضايا مجتمعه خلال ما يؤمن به ويصدقه من مبادئ وقيم وما يمتلكه من ثقافة، وأن الفنان هو من يؤثر في المتلقى وليس العكس صحيحاً في كل الأحوال، وعليه أن يُلَمَّ بكافة الجوانب الثقافية التي تساعد على تكوين رؤية صحيحة لمشكلات مجتمعه الذي ينتمي إليه.

(٧) كما يجب على السينمائيين أن يعوا جيداً أهمية وخطورة ما يقدمونه من أعمال لها علاقة مباشرة بالمجتمع لأنها تصل إليه سواء أراد ذلك أم لم يُرد، لذلك عليهم احترام قيم المجتمع الصحيحة ودعمها وتقويم السلبى منها وليس العكس، وهو ما نراه بوضوح في الأفلام المصرية التي يبدو تأثيرها السلبى على المجتمع أقوى وأكبر بكثير من تأثيرها الإيجابى الذى لا نكاد نلمسه إلا فى القليل النادر من الأفلام الجادة ذات المضمون والمعالجة الملائمة للمجتمع المصرى.

ثالثاً: التوصيات المرتبطة بالجمهور:

الجمهور عنصر مهم من عناصر الفن السينمائى، فهو من تُصنع له الأفلام، وهو من يشاهدها ويقبل عليها أو يرفضها، ويتأثر بما تقدمه من مضمون جيد أو غير جيد. لذلك يوصى الباحث بالجمهور بما يلى:

(٨) أن يكون انتقائياً فى تعامله مع الأفلام، ولا يقبل كل ما يُقدم له، بل يجب على الجمهور ألا يقبل إلا الأفلام الهادفة الجيدة من الناحيتين الفنية والموضوعية، ويرفض بشدة الأفلام التى تُسئ إلى قيمه وثنائته الاجتماعية.

(٩) أن يدرك ويعى جيداً أن مجرد الذهاب إلى دار العرض لمشاهدة فيلم هزلى مسطح الموضوع يمثل اعترافاً منه بهذا الفيلم، وهو ما يحسبه المشاركون فى صناعته نجاحاً لهم، فيستمرون فى تقديم هذه النوعية

من الأفلام وهو السائد الآن فى أفلام محمد سعد ومحمد هنيدي وغيرهما، كما يحتاج الجمهور فى مصر إلى الثقافة السينمائية والفنية حتى يستطيع الحكم على الفيلم الذى يقدم له جيدًا ويميز بين الغث والثمين، وفى هذه الجزئية يقع جزء من المسؤولية على النقاد الذين يقيمون هذه الأعمال ويشيدون بها، والدولة التى تسمح بعرضها ضاربةً بالقانون عرض الحائط دون الحرص على المجتمع وما تتركه هذه النوعية من الأعمال من أثر سىء.

(١٠) كما يجب على الجمهور أن يدعم الأعمال الجادة والمتميزة بالإقبال عليها ومشاهدتها والثناء عليها والمطالبة بالمزيد منها، مما يشجع ويدعم القائمين على صناعتها فيستمرّون فى إنتاجها وتقديمها وهم على ثقة من قبول الجمهور لها وإقباله عليها، وهنا يأتى دور النقد الجاد الداعم للأعمال الجيدة التى تحتاج إلى تفسير صحيح لمضمونها وتقديمه للمتلقى.

رابعًا: التوصيات المرتبطة بالنقاد والمؤرخين:

للنقاد والمؤرخين تأثير كبير على الأفلام، فالنقاد هم المرآة التى تعكس سلبيات وإيجابيات العمل الفنى خلال التحليل النقدي الذى يقدمه الناقد السينمائى للفيلم، والمؤرخ هو من يسجل العمل الفنى حتى يصبح جزءًا من التاريخ الفنى، لذلك تقع عليهما مسؤولية كبيرة تجاه الأعمال الفنية التى يهتمون بها وبخاصة الأفلام. لذلك يوصى الباحث النقاد السينمائيين بالآتى:

(١١) ضرورة أن يكونوا بمثابة قضاة المجتمع وضميره الحى فى الحكم على ما يقدم من أفلام، وأن يتجردوا من أية أغراض شخصية عند نقدهم لفيلم ما لأية اعتبارات خاصة، لأنهم مسئولون عما يتم تقديمه للمجتمع من أفلام جيدة وغير جيدة باعتبار أنهم أول من يشاهد الفيلم

ويحكم عليه خلال العروض الخاصة والمهرجانات، وأن يحرصوا على تسجيل كل ما يتعلق بالفيلم من معلومات وبيانات بشكل صحيح.

(١٢) أما المؤرخون فتقع على عاتقهم مسؤولية كبيرة، لأنهم من يقدمون هذه الأعمال ويحفظونها للأجيال القادمة؛ فيجب عليهم أن يتوخوا الدقة في رصد الأحداث الفنية، وتأثيرها في المجتمع من عدمه مع رصد وتسجيل المعلومات والبيانات عن الأفلام والأعمال الفنية التي يحتاج إليها الباحثون فيما يعدونه من دراسات عن الأفلام، والاستعانة بأهل التخصص في المجالات التي لا يجيدونها مثل الضبط الببليوجرافي.

خامساً: التوصيات المرتبطة بالباحثين:

أجريت العديد من الدراسات والبحوث، والأطروحات الجامعية والأكاديمية عن السينما والأفلام والسينمائيين، تبين خلال دراستها أن جل هذه الدراسات تتركز في اتجاهين فقط هما: الدراسات التي تهتم بالنواحي الفنية والجمالية في صناعة الفيلم مثل: التصوير والمونتاج والإضاءة والموسيقى والديكور، وتتركز معظم هذه الدراسات في البحوث التي تعد في المعهد العالي للسينما، والمعهد العالي للنقد الفني التابعين لأكاديمية الفنون.

أما الاتجاه الآخر؛ فهو الذي يركز على قياس تأثير الأفلام؛ مثل دراسة تأثير مجموعة من الأفلام تتفق في معالجتها لموضوع واحد على فئة معينة من الجمهور مثل تأثير أفلام العنف أو أفلام المخدرات على الشباب أو المراهقين، مع تحديد فترة زمنية للأفلام ومرحلة سنية للعينة موضع الدراسة، يدخل ضمن هذه الدراسات بعض البحوث التي تتناول معالجة الأفلام لفئات معينة من الناس مثل الفلاحين وضباط الشرطة ورجال الدين، وبقية الفئات المهنية والأكاديمية التي تعالجها الأفلام خلال موضوعاتها، أو قضايا مثل قضايا المرأة أو معاملة الأطفال، وتتركز معظم هذه الدراسات في الأطروحات التي يقوم بإعدادها الباحثون في كليات الإعلام.

واتضح خلال نوعيات وموضوعات البحوث التى تعد عن السينما والأفلام أن هناك أوجه قصور بحثية متعددة، مازالت تحتاج إلى المزيد من الدراسات التى تتناول الجوانب الموضوعية والفنية والنوعية المختلفة للأفلام.

لذلك يوصى الباحث بضرورة الاهتمام بالبحوث والدراسات التى تعد عن الأفلام والسينما وضرورة العمل على نشرها للاستفادة منها ويقترح إعداد مزيد من الدراسات فى المجالات الموضوعية التالية:

- دراسات أنماط الإفادة من الأفلام سواء الروائية، أو التسجيلية.
- دراسات تحليل المحتوى المعرفى للأفلام على المستويات الثقافية، والتاريخية، والدينية، والاجتماعية، والسياسية للأفلام الروائية والتسجيلية.
- دراسة الأبعاد الاقتصادية والثقافية والفكرية للأفلام بأنواعها.
- دراسة دور الأفلام فى دعم العلاقات الدولية للدولة وزيادة التقارب الثقافى بين الشعوب.
- دراسة قضايا الملكية الفكرية للأفلام، وأبعادها، وتأثيراتها، وتشريعاتها.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية والمترجمة:

- (١) اتحاد الناشرين العرب. مشروع قانون حماية حقوق الملكية الفكرية العربى. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. متاح فى:
<http://www.ipcenter.org.eg/laws.html>
- (٢) أحمد بدر. مصادر المعلومات فى العلوم والتكنولوجيا . - الرياض : دار المريخ للنشر ، ٢٠٠٠.
- (٣) أحمد الحضرى. تاريخ السينما فى مصر من بداية ١٨٩٦ الى آخر ١٩٣٠ . القاهرة : مطبوعات نادى السينما، ١٩٨٩.
- (٤) ——— دليل السينما ٨٥-٨٧ . — القاهرة : مركز الثقافة السينمائية ، ١٩٨٧.
- (٥) أحمد رأفت بهجت . اليهود والسينما فى مصر . - القاهرة : دار القصر للطباعة والدعاية والإعلان ، ٢٠٠٥.
- (٦) أحمد كامل مرسى، مجدى وهبه. معجم الفن السينمائى . - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣.
- (٧) أحمد محمد الشامى، سيد حسب الله. الموسوعة العربية لمصطلحات علوم المكتبات والمعلومات والحاسبات [٣ مج] . - القاهرة : المكتبة الأكاديمية ، ٢٠٠١.
- (٨) أحمد محمد الشامى، سيد حسب الله. المعجم الموسوعى لمصطلحات المكتبات والمعلومات . - الرياض : دار المريخ للنشر ، ١٩٨٨.

(٩) إعتدال ممتاز. مذكرات رقيقة سينما . - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥.

(١٠) إلهامى حسن. تاريخ السينما المصرية . - القاهرة : صندوق التنمية الثقافية ، ١٩٩٥.

(١١) ———. محمد طلعت حرب رائد صناعة السينما المصرية . - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦.

(١٢) إمروث، جون فيليب. تصنيف مكتبة الكونجرس موجز إرشادى ونماذج تطبيقية، تأليف جون فيليب إمروث ؛ ترجمة محسن السيد العرينى . القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٤.

(١٣) أمير العمرى. تبادل الأفلام يزداد على شبكة الإنترنت. ٢٠٠٥ تاريخ الزيارة ٢٧/١٢/٢٠٠٥. متاح فى:

<http://www.bbcarabic.com>

(١٤) باسكال، جاك. الدليل السينمائى للشرق الأوسط وشمال أفريقيا . - ط٤ . [القاهرة] : جاك باسكال ، ١٩٥٤ .

(١٥) جان الكسان. السينما فى الوطن العربى . - الكويت : المجلس الوطنى ،... ١٩٨٢.

(١٦) جورمان، ميشيل؛ بول و. ونكلر. قواعد الفهرسة الأنجلو أمريكية؛ الطبعة الثانية مراجعة ٢٠٠٢ تحديث ٢٠٠٥، أعدت تحت إشراف لجنة التوجيه المشتركة لمراجعة القواعد من جمعية المكتبات الأمريكية؛ تحرير ميشيل جورمان، بول و. ونكلر؛ تعريب: محمد فتحى عبد الهادى، نبيلة خليفة جمعة، يسرية عبد الحليم زايد . - القاهرة : الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٦. ٢مج.

- (١٧) حسن عطية. السينما فى مرآة الوعى . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٣.
- (١٨) حشمت قاسم. دراسات فى علم المعلومات . ط ٢ . القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٥.
- (١٩) ———. مصادر المعلومات وتنمية مقتنيات المكتبات . ط ٢ . القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨٨.
- (٢٠) خالد بهجت. البغاء على شاشة السينما المصرية ١٩٧٥ - ١٩٨٥ . القاهرة : أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٦.
- (٢١) درية شرف الدين. السياسة والسينما فى مصر ١٩٦١ _ ١٩٨١ . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢.
- (٢٢) درية عبد الحق شرف الدين. التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى مصر وأثرها على السينما الروائية من عام ١٩٦١ : ١٩٨١ ، إشراف يحيى عزمى . - أكاديمية الفنون، المعهد العالى للنقد الفنى، قسم النقد السينمائى، ١٩٩٠.(دكتوراه غير منشورة).
- (٢٣) ديوى، ملفل. التصنيف العشري : الجداول، وضع أسسة ملفل ديوى؛ تعريب فؤاد إسماعيل فهمي . - الرياض : دار المريخ للنشر ، ١٩٨٦.
- (٢٤) ستابلز، دونالد. السينما الأمريكية، تحرير دونالد ستابلز ؛ ترجمة نور الدين الزرارى . - القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١.
- (٢٥) سرفيناز أحمد حافظ. حقوق الملكية الفكرية فى عصر الإنترنت . مجلة المكتبات والمعلومات العربية . س ٢٥ ، ع ٤ (أكتوبر ٢٠٠٥) . ص ١٣٣-١٥٢.
- (٢٦) سعيد شيمى. تاريخ التصوير السينمائى فى مصر ١٨٩٧ _ ١٩٩٦ . القاهرة : المركز القومى للسينما ، ١٩٩٧.

- (٢٧) —————. تجربتي مع الصورة السينمائية : الجزء الأول .
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤.
- (٢٨) سلوى بكير محمود رسمى . المونتاج الصياغة النهائية للفيلم
السينمائي: دراسة تطبيقية . القاهرة : أكاديمية الفنون، المعهد العالي
للسينما، قسم المونتاج، ١٩٩٦ . (دكتوراه غير منشورة)
- (٢٩) سمير الجمل. المهنة . كاتب سيناريو . القاهرة : الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، ٢٠٠١.
- (٣٠) سمير فريد. السينما فى دول الاتحاد الأوروبى : الأسواق والشركات
والاستوديوهات . القاهرة : الاتحاد الأوروبى ، ٢٠٠٤.
- (٣١) —————. السينما فى دول الاتحاد الأوروبى : التاريخ والتيارات
والأنواع . القاهرة : الاتحاد الأوروبى ، ٢٠٠٤.
- (٣٢) —————. السينما فى دول الاتحاد الأوروبى : المؤسسات
السينمائية. القاهرة : الاتحاد الأوروبى ، ٢٠٠٤.
- (٣٣) —————. مدخل إلى تاريخ السينما العربية . القاهرة : الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١.
- (٣٤) —————. السينما والتاريخ : الجزء الثانى . نحو مشروع قومى
لتوثيق السينما فى مصر . القاهرة : سمير فريد ، ١٩٩٢.
- (٣٥) —————. السينما والتاريخ : الجزء الثانى . أفلام القطاع العام فى
مصر . القاهرة : سمير فريد ، ١٩٩٢.
- (٣٦) شعبان خليفة. تصنيف مكتبة الكونجرس : دراسة تأصيلية وخطة
قياسية . الإسكندرية : دار الثقافة العلمية ، ٢٠٠٧.

- (٣٧) ———. فذلکات فی أساسیات النشر الحديث . القاهرة : العربی للنشر والتوزيع ، ١٩٩٢ .
- (٣٨) شعبان خليفة، محمد عوض العايدى. قائمة رؤوس الموضوعات العربية الكبرى [٢ مج] . ط٢ . القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤ .
- (٣٩) شعبان خليفة، محمد فتحى عبد الهادى. التحليل الموضوعى للمكتبات ومراكز المعلومات . القاهرة : العربی للنشر والتوزيع، ١٩٩٢ .
- (٤٠) صفاء الليثى. نادى شكرى سيدة الصحبة . القاهرة : صندوق التنمية الثقافية، ٢٠٠٤ .
- (٤١) صندوق التنمية الثقافية. بانوراما السينما المصرية ٢٠٠٥ . القاهرة : صندوق التنمية الثقافية ، ٢٠٠٦ .
- (٤٢) ضياء داود. تاريخ السينما التسجيلية فى مصر . الإسكندرية : مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٣ .
- (٤٣) عادل منير. إيقاع ومونتاج الفيلم فى مصر . القاهرة : المركز القومى للسينما، ١٩٩٦ .
- (٤٤) عبد الحميد عباس عبد الحميد السيد. تسويق الأفلام المصرية عالمياً ومحلياً وقياس تكاليف تسويقها لأغراض الكفاية . القاهرة : أكاديمية الفنون ، المعهد العالى للسينما ، قسم الإنتاج ، ١٩٨٨ . (دكتوراه غير منشورة)
- (٤٥) عبد الرحيم أحمد سليمان درويش. معالجة الأفلام السينمائية المصرية التى يعرضها التلفزيون للقضايا الاجتماعية وأثرها على الشباب . القاهرة : جامعة القاهرة ، كلية الإعلام ، قسم الإذاعة والتلفزيون ، ٢٠٠٢ . دكتوراه

(٤٦) _____ الشخصيات فى الأفلام السينمائية المصرية ومدى مراعاتها لأخلاقيات المجتمع : دراسة فى تحليل المضمون . مجلة كلية الإعلام جامعة القاهرة ، الجزء الثانى (مايو ٢٠٠٣) . ص ٤٩٧-٥٣٣

(٤٧) عبد القادر التلمسانى . فنون السينما . مجلة دار الهلال (عدد تذكارى يناير ١٩٩٥) .

(٤٨) عبد الله حسين متولى . مبادئ العلاج بالقراءة مع دراسة تطبيقية على مرضى الفصام . القاهرة : الدار المصرية اللبنانية ، ٢٠٠٦ .

(٤٩) عبد الله مبروك النجار . الحق الأدبى للمولف فى الفقه الإسلامى والقانون المقارن . الرياض : دار المريخ ، ٢٠٠٠ .

(٥٠) عبد المنعم سعد . السينما المصرية فى موسم : العام التاسع . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ .

(٥١) عثمان حسن عاكف . التزامات المنتج السينمائى نحو حماية حقوق الملكية الفكرية فى صناعة السينما . القاهرة : أكاديمية الفنون ، المعهد العالى للسينما ، قسم الإنتاج ، [٢٠٠١] . (دكتوراه غير منشورة)

(٥٢) عصام العلى . نشأة السينما وتطورها فى العالم . تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/١٦ . متاح فى

<http://www.wa6n.net/archive/index.php?t-291.html>.

(٥٣) عصام نصر محمود سليم . السينما .. وقدرتها على التعبير عن الأحداث السياسية فى مصر : دراسة وصفية لتحليل مضمون عينة من نصوص الأفلام السينمائية السياسية فى الفترة من ١٩٦٨ حتى ١٩٧٨ ، إشراف سمير محمد حسين . القاهرة : جامعة القاهرة ، كلية الإعلام ، قسم الإذاعة والتلفزيون ، ١٩٩٢ . (دكتوراه غير منشورة)

- (٥٤) على أبو شادى. سحر السينما . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦ .
- (٥٥) ——— . وقائع السينما المصرية . ط ٢ . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤ .
- (٥٦) ——— . السينما والسياسة . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٠ .
- (٥٧) على شلش . النقد السينمائى فى الصحافة السينمائية ؛ نشأته وتطوره . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .
- (٥٨) فاضل الأسود. السرد السينمائى : خطابات الحكى تشكيلات المكان — مراوغات الزمن . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ .
- (٥٩) فريد المزاوى. دليل الأفلام المصرية ١٩٥٢/١٩٥٣ . القاهرة : المركز الكاثوليكي المصري للسينما ، ١٩٥٣ .
- (٦٠) ——— . دليل الأفلام المصرية ١٩٥٣/١٩٥٥ . القاهرة : المركز الكاثوليكي المصري للسينما ، ١٩٥٦ .
- (٦١) ——— . دليل الأفلام المصرية ١٩٥٥/١٩٦٢ . القاهرة : المركز الكاثوليكي المصري للسينما ، ١٩٦٣ .
- (٦٢) فؤاد إسماعيل فهمى. تصنيف ديوى العشرى بين النظرية والتطبيق فى طبعته الحادية والعشرين مع دراسة مقارنة للطبعات السابقة . الرياض : دار المريخ للنشر ، ٢٠٠٥ .
- (٦٣) فيزر، جون. بول ستيرجز. دائرة المعارف الدولية لعلم المعلومات والمكتبات ، المجلد الأول، تحرير جون فيزر، بول ستيرجز ؛ ترجمة وإشراف محمد فتحى عبد الهادى . القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣ .

(٦٤) فيكرى. براين كامبل، ألينا فيكرى. علم المعلومات بين النظرية والتطبيق، تأليف براين كامبل فيكرى، ألينا فيكرى ؛ ترجمة حشمت قاسم. القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٩١.

(٦٥) القانون ٢٩ لسنة ١٩٩٤. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. متاح فى:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-11.html>

(٦٦) القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات ١ متاح فى:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-10.html>.

(٦٧) القانون رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٥. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات ٢ متاح فى:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-9.html>.

(٦٨) القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥. وتعديلاته. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. متاح فى:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-2.html>.

(٦٩) قرار رئيس مجلس الوزراء المصرى رقم ١٦٢ لسنة ١٩٩٣ بشأن اللائحة التنفيذية لتنظيم أعمال الرقابة على المصنفات السمعية والسمعية البصرية. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. متاح فى:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-19.html>

(٧٠) القرار الجمهورى رقم ١٥٠ لسنة ١٩٨٠ بشأن إنشاء المركز القومى للسينما ويتبعه الأرشيف القومى للفيلم ويتبع وزارة الثقافة.

(٧١) قرار رئيس جمهورية مصر العربية الصادر بتاريخ ١٩٧٧/٩/٢٢ بشأن الموافقة على الاتفاقية الخاصة بحماية منتجى التسجيلات ضد الازدواج غير المشروع الموقعة في جنيف بتاريخ ١٩٧١/١٠/٢١. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/١٦. متاح فى:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr.html>

(٧٢) قرار رئيس جمهورية مصر العربية رقم ٥٩١ بشأن الموافقة على انضمام جمهورية مصر العربية لاتفاقية بيرن. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. متاح فى:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-١٤.html>

(٧٣) القرار الوزارى رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات متاح فى:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-23.html>

(٧٤) القرار الوزارى رقم ٦٠ لسنة ١٩٨٤ بشأن تنظيم عرض الأفلام السينمائية. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات متاح فى:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-٢٤.html>

(٧٥) القرار الوزارى رقم ٤٨٧ لسنة ١٩٧٥ بشأن نقل تبعية الأرشيف القومى للفيلم إلى الهيئة العامة للسينما والمسرح والموسيقى. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. متاح فى:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr.html>

(٧٦) القرار الوزارى رقم ٤٥٣ لسنة ١٩٩٥ بشأن تنفيذ المادة الثانية من القانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات متاح فى:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-٣٠.html>

(٧٧) قرار وزير الخارجية الصادر بتاريخ ١٩٧٧/٣/٣١ بشأن نشر اتفاقية بيرن. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات متاح فى:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-٢٠.html>

(٧٨) قرار وزير الخارجية الصادر بتاريخ ١٩٧٨/٢/٢٢ بشأن الموافقة على الاتفاقية الخاصة بحماية منتجي التسجيلات ضد الازدواج غير المشروع الموقعة في جنيف بتاريخ ١٩٧١/١٠/٢٣. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات متاح فى:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-٢١.html>

(٧٩) كوريا، كارلوس م. حقوق الملكية الفكرية : منظمة التجارة العالمية والدول النامية ؛ اتفاق التربس وخيارات السياسة ، تأليف كارلوس م . كوريا ؛ ترجمة السيد أحمد عبد الخالق ؛ مراجعة أحمد يوسف الشحات. الرياض : دار المريخ ، ٢٠٠٢.

(٨٠) كولين، جان بول . كاترين دو كلييل. السينما الإثنوجرافية سينما الغد ، تحرير جان بول كولين ، كاترين دو كلييل ؛ ترجمة غراء مهنا ؛ مراجعة وتقديم وتعليق علياء شكرى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢.

(٨١) لانكستر، ويلفرد ، شارون ل بيكر. خدمات المكتبات والمعلومات قياسها وتقييمها، تأليف ويلفرد لانكسر ،شارون ل بيكر ؛ ترجمة حسنى عبد الرحمن الشيمى ، جمال الدين محمد الفرماوى . الرياض : مكتبة الملك عبد العزيز العامة ، ٢٠٠٠م = ١٤٢١ هـ.

(٨٢) ليبزيك، دليا. حقوق المؤلف والحقوق المجاورة ، تأليف دليا ليبزيك ؛ ترجمة محمد حسام لطفى . الرياض : مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٣.

(٨٣) محمد شبل الكومى. النقد السينمائى من منظور أدبى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٣ .

(٨٤) محمد فتحى عبد الهادى. المدخل إلى علم الفهرسة . ط٣ . القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٧ .

(٨٥) _____ . المعالجة الفنية لأوعية المعلومات ؛ الفهرسة-التصنيف-التكشيف-الضبط الاستنادى . القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٩٣ .

(٨٦) محمد فتحى عبد الهادى، حسن عبد الشافى. المواد غير المطبوعة فى المكتبات الشاملة. ط٣ . القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٧ .

(٨٧) محمد فتحى عبد الهادى وآخرون. اتجاهات حديثة فى الفهرسة، تأليف محمد فتحى عبد الهادى ، نبيلة خليفة جمعة، يسرية عبد الحليم زايد . القاهرة : مكتبة الدار العربية للكتاب ، ١٩٩٧ .

(٨٨) محمد كامل القليوبى. الهوية القومية للسينما العربية : السينما المصرية نموذجًا . مجلة عالم الفكر ، مج ٢٦ ، ع ١ (يوليو/ سبتمبر ١٩٩٧) .

(٨٩) محمد ناصر الخوالدة. السينما وسيلة اتصال ثقافية واجتماعية ناجحة. تاريخ الزيارة ١٦/٩/٢٠٠٧. عدد الصفحات متاح فى:

<http://www.shrooq2.com/vb/showthread.php?t=4854>

(٩٠) محمود سامى عطا الله. الفيلم التسجيلى . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ .

(٩١) محمود قاسم. دليل الأفلام فى القرن العشرين فى مصر والعالم العربى. القاهرة : مكتبة مدبولى ، ٢٠٠٢ .

(٩٢) _____ . صورة الأديان فى السينما المصرية . القاهرة : المركز القومى للسينما ، ٢٠٠١ .

(٩٣) محمود على. السينما والرقابة في مصر (١٨٩٦ - ١٩٥٢) .
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤ .

(٩٤) المذكرة الإيضاحية للقانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ ، تاريخ الزيارة
٢٠٠٧/٩/٧ . عدد الصفحات متاح في:

<http://www.arabpip.org/arablaws.msr-authr-Vhtml>.

(٩٥) مصطفى أمين حسام الدين. فيلموجرافية بالأفلام المصرية من ١٩٦٨
حتى ١٩٩٣ . مجلة عالم الكتاب ، ع ٥٦ ، ١٩٩٧ . ص ١٤٢-٢٢٩

(٩٦) المعهد العالي للسينما. اللائحة الداخلية للمعهد العالي للسينما والمجازة
من مجلس أكاديمية الفنون.

(٩٧) المعهد العالي للنقد الفني. اللائحة الداخلية الجديدة للمعهد العالي للنقد
الفني والمجازة من مجلس أكاديمية الفنون بجلسته رقم ١٣١ المنعقدة
بتاريخ ١٩٨٩/١١/٢٥ ، والصادرة بالقرار الوزاري رقم ٣٤٨ لسنة
١٩٨٩ .

(٩٨) المنظمة العالمية للملكية الفكرية. اتفاقية بيرن لحماية المصنفات الأدبية
والفنية. ١٩٩٨. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ . عدد الصفحات ٣٨ . متاح
في:

<http://www.ipcenter.org.eg/laws.html>.

(٩٩) المنظمة العالمية للملكية الفكرية. حقوق الملكية الفكرية. تاريخ الزيارة
٢٠٠٧/٩/١٦ . عدد الصفحات متاح في:

<http://www.law-egy.com/mo3ahdat.html>

(١٠٠) المنظمة العالمية للملكية الفكرية. معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف.
١٩٩٦. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧ . عدد الصفحات ١٢ . متاح في:

<http://www.ipcenter.org.eg/laws.html>

١٠١) المنظمة العالمية للملكية الفكرية. معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتي. ١٩٩٦. تاريخ الزيارة ٢٠٠٧/٩/٧. عدد الصفحات ١٧. متاح في:

<http://www.ipcenter.org.eg/laws.html>.

١٠٢) منى سعيد الحديدى، سلوى إمام على . أسس الفيلم التسجيلي ؛ اتجاهاته واستخداماته فى السينما والتلفزيون . القاهرة : دار الفكر العربى ، ٢٠٠٢.

١٠٣) عادل منير . إيقاع ومونتاج الفيلم فى مصر . القاهرة : المركز القومى للسينما ، ١٩٩٦.

١٠٤) ناجى فوزى. المركز الكاثوليكي المصري وخمسون عاماً من الثقافة السينمائية . القاهرة : المركز الكاثوليكي المصري للسينما، ٢٠٠٠.

١٠٥) ناصر جلال. السينما وحقوق الملكية الفكرية . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٣.

١٠٦) _____ . الأبعاد الاقتصادية لأزمة صناعة السينما المصرية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

١٠٧) نقابة المحامين. تشريعات عام ٢٠٠٢ : قانون حماية الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ . القاهرة : نقابة المحامين ، ٢٠٠٢.

١٠٨) هابى، برنارد ل. الفيلم والمعمل/ تأليف ل. برنارد هابى؛ ترجمة عفت عبد العزيز كامل . القاهرة : مركز الحضارة العربية ، ٢٠٠٠.

١٠٩) هشام لاشين. حسين عفيفى مهندس التوليف السينمائي . القاهرة : صندوق التنمية الثقافية ، ٢٠٠١.

١١٠) وايتوك، تريفور . الاستعارة في لغة السينما، تأليف تريفور وايتوك ؛
ترجمة إيمان عبد العزيز ؛ مراجعة سمير فريد . القاهرة : المجلس
الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥.

١١١) وداد عبد الله. السينما والتاريخ : الجزء الأول . أرشيف الفيلم في
مصر (١٩٨١). القاهرة : سمير فريد ، ١٩٩٢.

١١٢) وزارة الثقافة . الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما . لائحة
مهرجان القاهرة السينمائي الدولي ، المعتمدة في ١٩٧٦ .

١١٣) وزارة الثقافة . صندوق التنمية الثقافية . لائحة المهرجان القومي
للأفلام الروائية المصرية، المعتمدة بتاريخ ١٥/٥/١٩٩١ .

١١٤) يوسف الملاح. كيفية المحافظة على نيجاتيف الصورة والصوت لتراث
السينما المصرية. القاهرة: أكاديمية الفنون، المعهد العالي
للسينما، ٢٠٠٥.

١١٥) يونس عرب. النظام القانوني للملكية الفكرية . تاريخ الزيارة
٢٠٠٧/٩/١٦ . عدد الصفحات متاح في:

http://www.arablaw.org/Download/IP_Legal_System_Article.doc.

ثانيًا: المصادر والمراجع الأجنبية.

- 116) Amato, Giuseppe. Indexing and Retrieving documentary Films: Managing Metadata in the ECHO system. Cited at: 20/3/2007. available at:
[http:// www.ifla.org](http://www.ifla.org)
- 117) Byrne, Alex. Freedom of Access to Information and Freedom of Expression in a Pluralistic World. Available at: [http:// www.ifla.org](http://www.ifla.org)
- 118) Coyle, Karen. Copyright in the Digital Age. A talk given at San Francisco Public Library, August 7, 1996. Available at: <http://www.dla.ucop.edu/~kec/copyrigh.html>
- 119) Curtis, Liane, Dipti Gupta and Will Straw. Culture and Identity: Ideas and overviews. McGill University, Department of Art History and communications studies, 2001. Cited at: 20/3/2007. available at: <http://www.metropolis.net>
- 120) Dawn, McLaren. A Study of intellectual Property Rights Protection in Developing Countries. North Carolina State University. November 2003. Available at: <http://www.maoriart.org>
- 121) Film Development Committee (FDC). Film industry in Hong Kong – November 2005. Cited at: 17/2/2006. available at: <http://www.ieee.com>

- 122) Frances, David. The Library of Congress Motion Picture Conservation Center. Cited at: 7/10/2007. Available at: <http://www.loc.gov/rr/mopic/mpcc.html>
- 123) Ghoneim, Ahmed Farouk. Competition, Cultural Variety and Global Governance: The Case of the Egyptian Audiovisual System. Hamburg Institute of International Economics, Report No, 246, 2004. Cited at: 20/3/2007. Available at: <http://www.hwwa.de>
- 124) Gorman, Michael. Authority Control in the Context of Bibliographic Control in the Electronic Environment. California State University, Fresno. Cited at: 7/12/2006. Available at: <http://campusgw.library.cornell.edu/corc>
- 125) ISO/DIS 10356: Cinematography-Storage and Handling of Cellulose Nitrate Base film. Cited at: 7/12/2006 .available at: <http://www.iso.ch/iso/en/isoonline.frontpage>
- 126) Kodak Information Center. Storage and Handling of Processed Nitrate Film. Retrieved 15/12/2006. Website: <http://kodak.com/us/en/motion/suport/filmindex.html>.
- 127) Kodak Information Center. Publication No. H-182 (2005) Safe Handling, Storage, and Destruction of Nitrate - Based Motion Picture Films pages4-5 .cited at: 28/2/2005 .available at: <http://kodak.com/us/en/motion/suport/filmindex.html>

- 128) Kodak Information Center. Publication No. H-23 (1992): The Book of Film Care, Chapter 3, "Storage and Handling of Processed Nitrate Film," pages 30-35. Cited at: 28/2/2005 .available at: <http://kodak.com/us/en/motion/suport/filmindex.html>
- 129) Kodak Information Center. Storage Room. Retrieved: 15/12/2006. Website: <http://kodak.com/us/en/motion/suport/filmindex.html>
- 130) Larivihre, Jules. Guidelines for Legal Deposit Legislation. Canada: University of Ottawa, Library Law. Cited at: 20/3/2007. Available at: <http://www.unesdoc.unesco.org/images>
- 131) Maskus, Keith E. intellectual Property Rights in the WTO Accession Package: Assessing China's Reforms. University of Colorado, December 16, 2002. Available at: <http://www.maoriart.org.nz/31>
- 132) Mason, Moya K. Bibliographic Control for Archival Materials: Is It a Possibility? Cited at: 20/3/2007. Available at: <http://www.moyak.com/researcher/resume/papers/archsmkm.html>
- 133) McCalman, Phillip. Foreign direct investment and intellectual property rights: evidence from Hollywood's global distribution of movies and videos. Journal of International Economics, vol. 62 (2004). Available at: [http:// www.elsevier.com/locate/econbase](http://www.elsevier.com/locate/econbase)

- 134) Media Development Authority (MDA). Film Classification in Singapore, January 2003. Cited at: 17/2/2006. available at: <http://www.ieee.com>
- 135) Motion picture Preservation of Film. (2007). In Encyclopedia Britannica. Retrieved October 29 , 2007 , from Encyclopedia Britannica Online: <http://www.britannica.com/eb/article-52273>
- 136) Mukherjee, Arpita. Audio – visual policies and International Trade: The case of India. Hambourg Institute of International Economics; Report No.227, 2003. Cited at: 20/3/2007. Available at: <http://www.hwwa.de>
- 137) Onsrud, Harlan J. Balancing Intellectual Property Rights and Public Goods Interests in Geolibraries. University of Maine. Cited at: 20/3/2007. Available at: <http://spatial.maine.edu/onsrud/pubs>
- 138) Reitz Joan M. (2000) ODLIS- Online Dictionary for Library and Information Science. Retrieved 8/12/2006, from Danbury: Libraries Unlimited, 2000. Website: http://lu.com/odlis/odlis_a-z.cfm
- 139) Tennant, Roy. Bibliographic Control Future. Library Journal, 15/4/2007. Cited at: 8/8/2007. Available at: <http://www.libraryjournal.com/article/ca6431816.html>

- 140) Wactler, Howard D and Michael G. Christel. Digital Video Archives: Managing through Metadata. Carnegie Mellon University, Computer science Department, 2002. Cited at: 20/3/2007. Available at: <http://www.informedia.cs.cmu.edu>
- 141) Waters, Don. Some Considerations on the Archiving of Digital Information. Yale University (January, 1995). Available at: <http://www.ifla.com>
- 142) Wikipidia. Film preservation. (Cited at 7/12/2006) Available at: [http:// en.wikipedia.org/wiki/film-perservation](http://en.wikipedia.org/wiki/film-perservation)
- 143) Wikipidia. Accessibility. (Cited at 7/12/2006) Available at: [http:// en.wikipedia.org/wiki/film- accessibility](http://en.wikipedia.org/wiki/film-accessibility)

ثالثاً: المقابلات الشخصية:

(١) الأستاذ أحمد الحضرى. مؤرخ وناقد سينمائى. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٦/٢/١٩.

(٢) الأستاذ سمير فريد. مؤرخ وناقد سينمائى. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٦/٣/٤، تعددت اللقاءات بعد ذلك، آخر لقاء ٢٠٠٨/٢/٢٩.

(٣) الأستاذ على أبو شادى. مؤرخ وناقد سينمائى. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٤/١٨.

(٤) الأستاذ سعيد شيمى. مدير تصوير سينمائى. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٧/١٥.

(٥) الدكتورة منى الصبان. أستاذ بالمعهد العالى للسينما. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٧/١٥.

(٦) الأستاذ ماجد موسى. رئيس قطاع التوزيع بشركة مصر للصوت والضوء والسينما. مقابلة بتاريخ ٧، ٢٠٠٧/٩/٣٠.

(٧) الأستاذ سمير أمين. المركز القومى للسينما. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٣٠.

(٨) الأستاذة سوزان السيد رضوان. مدير الأرشيف السينمائى بالمركز القومى للسينما. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٩/١٠.

(٩) الأستاذ يعقوب وهبى. مؤرخ وناقد سينمائى. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٧/١٥.

- ١٠) الأستاذ كمال رمزي. ناقد سينمائي. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٧/١٥.
- ١١) الأستاذة نبيهة لطفى. مخرجه أفلام تسجيلية. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٧/١٥.
- ١٢) الأستاذة أمينة شلبي. مديرة الأفلام العربية بالرقابة على المصنفات الفنية. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٤/١٨.
- ١٣) الأستاذ فاروق حسن زكى. المشرف العام على مخازن الأفلام بشركة مصر للصوت والضوء والسينما. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٣٠.
- ١٤) الأستاذة عزة محمد ربيع. مدير إدارة حفظ الأفلام بشركة مصر للصوت والضوء والسينما. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٧.
- ١٥) الأستاذ أشرف أنور. أمين مخزن بشركة مصر للصوت والضوء والسينما. مقابلة بتاريخ ٢٠٠٧/٩/٧.

ملاحق الدراسة

ملحق (١) الأفلام التسجيلية والاعبارية والروائية القصيرة

من ١٨٩٧ حتى ١٩٢٩.

م	السنة	اسم الفيلم	الشركة / المصور
١	١٨٩٧	ميدان القناصل بالإسكندرية	دار لومير / مسيو بروميو
٢	١٨٩٧	ركوب الباخرة	دار لومير / مسيو بروميو
٣	١٨٩٧	ميدان محمد على	دار لومير / مسيو بروميو
٤	١٨٩٧	وصول قطار الرمل	دار لومير / مسيو بروميو
٥	١٨٩٧	الخديوى ومعيته	دار لومير / مسيو بروميو
٦	١٨٩٧	موكب السجادة المقدسة (سفر المحمل)	دار لومير / مسيو بروميو
٧	١٨٩٧	رجال البدو بالجمال يخرجون من الجمر	دار لومير / مسيو بروميو
٨	١٨٩٧	كوبرى قصر النيل	دار لومير / مسيو بروميو
٩	١٨٩٧	الخروج من كوبرى قصر النيل (جمال)	دار لومير / مسيو بروميو
١٠	١٨٩٧	الخروج من كوبرى قصر النيل (حمير)	دار لومير / مسيو بروميو
١١	١٨٩٧	قصر النيل	دار لومير / مسيو بروميو
١٢	١٨٩٧	جنازة	دار لومير / مسيو بروميو
١٣	١٨٩٧	ميدان القلعة	دار لومير / مسيو بروميو
١٤	١٨٩٧	ميدان الحكومة	دار لومير / مسيو بروميو
١٥	١٨٩٧	ميدان الأوبرا	دار لومير / مسيو بروميو

١٦	١٨٩٧	ميدان سليمان باشا	[القاهرة]	دار لومبير / مسيو بروميو
١٧	١٨٩٧	شارع السيدة زينب	[القاهرة]	دار لومبير / مسيو بروميو
١٨	١٨٩٧	شارع العتبة الخضرة	[القاهرة]	دار لومبير / مسيو بروميو
١٩	١٨٩٧	شارع النحاسين	[القاهرة]	دار لومبير / مسيو بروميو
٢٠	١٨٩٧	شارع تحت الربع	[القاهرة]	دار لومبير / مسيو بروميو
٢١	١٨٩٧	متنوعات _ قناطر النيل		دار لومبير / مسيو بروميو
٢٢	١٨٩٧	متنوعات _ حمير تحت النخيل		دار لومبير / مسيو بروميو
٢٣	١٨٩٧	متنوعات _ قرية سقارة (فرسان على حمير)		دار لومبير / مسيو بروميو
٢٤	١٨٩٧	متنوعات _ الأهرام (منظر عام)		دار لومبير / مسيو بروميو
٢٥	١٨٩٧	متنوعات _ النزول من الهرم الأكبر		دار لومبير / مسيو بروميو
٢٦	١٨٩٧	باتوراما السكك الحديدية _ الرحيل من القاهرة		دار لومبير / مسيو بروميو
٢٧	١٨٩٧	باتوراما السكك الحديدية _ الرحيل من بنها		دار لومبير / مسيو بروميو
٢٨	١٨٩٧	باتوراما السكك الحديدية _ الرحيل من طوخ		دار لومبير / مسيو بروميو
٢٩	١٨٩٧	شواطئ النيل _ مناظر مختلفة		دار لومبير / مسيو بروميو
٣٠	١٨٩٧	شواطئ النيل _ مناظر مختلفة		دار لومبير / مسيو بروميو
٣١	١٨٩٧	شواطئ النيل _ مناظر مختلفة		دار لومبير / مسيو بروميو
٣٢	١٨٩٧	شواطئ النيل _ مناظر مختلفة		دار لومبير / مسيو بروميو
٣٣	١٨٩٧	شواطئ النيل _ مناظر مختلفة		دار لومبير / مسيو بروميو
٣٤	١٨٩٧	شواطئ النيل _ مناظر مختلفة		دار لومبير / مسيو بروميو

دار لومبير / مسيو بروميو	شواطىء النيل _ مناظر مختلفة	١٨٩٧	٣٥
دار لومبير / مسيو بروميو	شواطىء النيل _ مناظر مختلفة	١٨٩٧	٣٦
عزيز ودوريس	زيارة الجناح العالى للمعهد العلمى بمسجد أبى العباس	١٩٠٧	٣٧
عزيز ودوريس	الأعياد الرياضية فى مدرسة الفرير	١٩٠٧	٣٨
	ملعب قصر النيل بالجزيرة	١٩٠٩	٣٩
	جنازة مصطفى كامل باشا	١٩٠٩	٤٠
	عودة الخديوى من مكة المكرمة	١٩١٠	٤١
	سباق مينا هاوس	١٩١١	٤٢
	خروج الروم الكاثوليك من الكنيسة	١٩١١	٤٣
	المؤتمر المصرى الإسلامى الأول	١٩١١	٤٤
	جنازة رياض باشا	١٩١١	٤٥
	افتتاح سينما إمباير بالإسكندرية	١٩١٢	٤٦
	سفر المحمل الشريف	١٩١٢	٤٧
	استقبال الخديوى لولى عهد النمسا	١٩١٢	٤٨
	معرض الزهور فى الجزيرة بمصر	١٩١٣	٤٩
عزيز ودوريس	المحرك الشمسى بالمعادى	١٩١٣	٥٠
عزيز ودوريس	استقبال البطل عزيز المصرى	١٩١٤	٥١
عزيز ودوريس	مستشفى للرفق بالحيوان فى محرم بك بالإسكندرية	١٩١٥	٥٢
	وصول السلطان إلى الإسكندرية	١٩١٥	٥٣

٥٤	١٩١٧	نحو الهاوية	(روائي قصير)	الشركة السينمائية الإيطالية
٥٥	١٩١٧	نو القناع	(روائي قصير)	
٥٦	١٩١٨	شرف للبوى	(روائي قصير)	الشركة السينمائية الإيطالية
٥٧	١٩١٨	الأزهار المميطة	(روائي قصير)	الشركة السينمائية الإيطالية
٥٨	١٩١٩	مدام لوريتا	(روائي قصير)	
٥٩	١٩٢٠	ليام السباق في نادي سبورتنج بالإسكندرية _ مايو		
٦٠	١٩٢٠	الاسعراض الأول للكشافة المصرية		
٦١	١٩٢٠	جنازة محمد فريد بك في القاهرة		
٦٢	١٩٢٠	ليام السباق في نادي سبورتنج بالإسكندرية _ يونيو		
٦٣	١٩٢٠	زيارة السلطان أحمد فؤاد لمدينة منهور		
٦٤	١٩٢٠	للخالة الأمريكية	(روائي قصير)	
٦٥	١٩٢١	الاحتفال برئيس مجلس الوزراء على يكن في القاهرة		
٦٦	١٩٢١	عودة سعد زغلول باشا من الخارج		
٦٧	١٩٢١	عودة سعد زغلول باشا : وصوله إلى الإسكندرية واستقباله في القاهرة		
٦٨	١٩٢١	لورد للنبي يفتح لنصب لتكري الذي أهدته الجالية الإنجليزية إلى الجالية الفرنسية تخليداً لتكري جنود فرنسا في الإسكندرية .		
٦٩	١٩٢١	معرض الزهور في سان استيفانو		
٧٠	١٩٢١	قصب السكر		
٧١	١٩٢١	عزيز بك القوضوي	(روائي قصير)	

	الإسكندرية	١٩٢٢	٧٢
	على ضفاف النيل	١٩٢٢	٧٣
	المدينة العظيمة في مصر	١٩٢٢	٧٤
	من القاهرة إلى الأهرام	١٩٢٢	٧٥
	موكب الكسوة وسفر المحمل	١٩٢٢	٧٦
	زيارة الملك فؤاد إلى الجامع الأزهر	١٩٢٢	٧٧
	خاتم سليمان (روائي قصير)	١٩٢٢	٧٨
فيكتور روستو	في بلاد توت عنخ آمون (روائي طويل)	١٩٢٣	٧٩
	الملك فؤاد يزور مدارس القاهرة	١٩٢٣	٨٠
	الملك فؤاد في حفل السباق	١٩٢٣	٨١
	كنوز الأقصر	١٩٢٣	٨٢
	المسابقة الرياضية في الليلية بالإسكندرية	١٩٢٣	٨٣
	عيد الوهور وملكة العيد	١٩٢٣	٨٤
	الملك فؤاد في جامع عمرو	١٩٢٣	٨٥
	وصول سلطان تركيا السابق إلى الإسكندرية	١٩٢٣	٨٦
	موكب المحمل والكسوة الشريفة	١٩٢٣	٨٧
	الاستقبال الرسمي في سراي عابدين	١٩٢٣	٨٨
	الاستقبال الرسمي في قصر رأس التين	١٩٢٣	٨٩
	سفر المحمل	١٩٢٣	٩٠

٩١	١٩٢٣	زيارة لورد هنلى وزملائه للقاهرة	
٩٢	١٩٢٣	رجوع المحمل بدون تأدية الحج	
٩٣	١٩٢٣	قطع الخليج	
٩٤	١٩٢٣	منظر صواريخ المهرجان	
٩٥	١٩٢٣	وصول سعد زغلول باشا إلى الإسكندرية	
٩٦	١٩٢٣	زيارة الملك فؤاد لمعسكر كوم الدكة	
٩٧	١٩٢٣	الزواج الاضطرارى لعزیز بك (روائی قصير)	
٩٨	١٩٢٣	خطر البصق	فيكتور روستو
٩٩	١٩٢٣	عودة سعد زغلول باشا من المنفى	فيكتور روستو
١٠٠	١٩٢٣	عودة سعد زغلول باشا من المنفى [جريدة مصورة]	محمد بيومى
١٠١	١٩٢٣	خروج عبد الرحمن فهمى بك من السجن [جريدة مصورة]	محمد بيومى
١٠٢	١٩٢٣	افتتاح البرلمان المصرى [جريدة مصورة]	محمد بيومى
١٠٣	١٩٢٤	افتتاح مقبرة توت عنخ آمون	شركة بروسبيرى
١٠٤	١٩٢٤	افتتاح البرلمان المصرى	
١٠٥	١٩٢٤	افتتاح البرلمان المصرى	
١٠٦	١٩٢٤	عيد ميلاد الملك فؤاد	شركة بروسبيرى
١٠٧	١٩٢٤	الألعاب الرياضية فى النادى الأهلى	
١٠٨	١٩٢٤	البرلمان المصرى : وثيقة من الداخل والخارج	
١٠٩	١٩٢٤	تربية الخيول بمصر	

١١٠	١٩٢٤	الملك وسعد زغلول في صلاة الجمعة الأخيرة من رمضان	
١١١	١٩٢٤	صاحب الجلالة الملك في جامع عمرو	شركة بروسبيرى
١١٢	١٩٢٤	رحلة الملك فؤاد من القاهرة إلى الإسكندرية	شركة بروسبيرى
١١٣	١٩٢٤	إقامة ملك بلجيكا في القاهرة	شركة بروسبيرى
١١٤	١٩٢٤	الأمير ليوبولد يتسلق هرم خوفو	شركة بروسبيرى
١١٥	١٩٢٤	عيد رياضى في مدرسة البوليس بالقاهرة بحضور سعد زغلول باشا	
١١٦	١٩٢٤	زيارة سعد زغلول باشا لمعسكرات الكشافة المصرية	
١١٧	١٩٢٤	الصناعة في القطر المصرى	
١١٨	١٩٢٤	الاحتفال بسفر المحمل الشريف	
١١٩	١٩٢٤	حادثة الاعتداء على سعد زغلول باشا	
١٢٠	١٩٢٤	السينما في مصر (روائي قصير)	الكونت زغيب/البارونة منشة
١٢١	١٩٢٤	الباشكاتب (روائي قصير)	أمين عطا الله
١٢٢	١٩٢٥	وضع حجر الأساس لمستشفى فؤاد الأول	عزيز ودوريس
١٢٣	١٩٢٥	صناعة البترول في مصر	
١٢٤	١٩٢٥	الدور الرياضية لمدارس البوليس بالعباسية	شركة بروسبيرى
١٢٥	١٩٢٥	مسابقة الجمناز بين المدارس الابتدائية الأميرية في القاهرة	شركة بروسبيرى
١٢٦	١٩٢٥	فانتازيا عربية كبيرة تنظمها جمعية الرفق بالحيوان	شركة بروسبيرى
١٢٧	١٩٢٥	موكب المحمل	شركة بروسبيرى
١٢٨	١٩٢٥	العدد الأول من جريدة الشرق [جريدة مصورة]	شركة بروسبيرى

١٢٩	١٩٢٥	للعقد الثاني من جريدة الشرق	[جريدة مصورة]	شركة بروسبيرى
١٣٠	١٩٢٥	للعقد الثالث من جريدة الشرق	[جريدة مصورة]	شركة بروسبيرى
١٣١	١٩٢٥	للعقد الرابع من جريدة الشرق	[جريدة مصورة]	شركة بروسبيرى
١٣٢	١٩٢٥	المعلم برسوم يبحث عن وظيفة	(رواى طويل)	محمد بيومى
١٣٣	١٩٢٦	المعرض الزراعى		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٣٤	١٩٢٦	وضع حجر أساس كلية سان مارك		
١٣٥	١٩٢٦	عيد رياضى لجميع المدارس الابتدائية المصرية بالإسكندرية		
١٣٦	١٩٢٦	وصول البطريرك ملتئوس الثانى إلى الإسكندرية		عزيز ودوريس
١٣٧	١٩٢٦	عيد رياضى كبير فى مدرسة القويس - سانت كاترين بالإسكندرية		
١٣٨	١٩٢٧	الرياضى عبد المنعم أفتدى مختار		شركة بروسبيرى
١٣٩	١٩٢٧	الألعاب الرياضية بالمدارس المصرية		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٤٠	١٩٢٧	مؤتمر الملاحة لادولى		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٤١	١٩٢٧	حدائق الحيوان		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٤٢	١٩٢٧	جنازة سعد زغلول باشا		
١٤٣	١٩٢٧	وصول الملك فواد إلى الإسكندرية		
١٤٤	١٩٢٧	الملك فواد فى عاصمة ملكة للسعيد		
١٤٥	١٩٢٧	ليلى	(رواى طويل صامت)	إيزيس فيلم
١٤٦	١٩٢٨	قبلة فى الصحراء	(رواى طويل صامت)	كوندور فيلم
١٤٧	١٩٢٨	سماد الفجرية	(رواى طويل صامت)	شركة الفيلم الفنى المصرى

١٤٨	١٩٢٨	البحر بيضحك	(روائي طويل صامت)	أمين عطا الله
١٤٩	١٩٢٨	فلاحة فوق الهرم	(روائي طويل صامت)	كوندور فيلم / كوكب مصر
١٥٠	١٩٢٨	تحت سماء مصر	(روائي طويل صامت)	فاطمة رشدي
١٥١	١٩٢٨	للضحية	(روائي طويل صامت)	سوسن فيلم
١٥٢	١٩٢٨	صانع القباقيب	(روائي طويل صامت)	
١٥٣	١٩٢٩	مأساة الحياة	(روائي طويل صامت)	فيلم أورينتال
١٥٤	١٩٢٩	المخاطرة العجيبة	(روائي طويل صامت)	كولفين فيلم
١٥٥	١٩٢٨	بنت النيل	(روائي طويل صامت)	إيزيس فيلم
١٥٦	١٩٢٩	غداة الصحراء	(روائي طويل صامت)	شركة الفيلم العربي
١٥٧	١٩٢٩	جحا	(روائي طويل صامت)	شركة للفيلم الفني المصري
١٥٨	١٩٢٩	الرحلة الملكية إلى سيوة الصحراء		
١٥٩	١٩٢٩	معركة الزهور في الجزيرة		
١٦٠	١٩٢٩	زيارة ماري بيكفورد ووجلاس فيربانكس للإسكندرية والقاهرة		
١٦١	١٩٢٩	افتتاح ستاد الإسكندرية		
١٦٢	١٩٢٩	الرياضي عبد الحليم محمود وأولاده		
١٦٣	١٩٢٩	نسيج الحرير في دمياط		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٦٤	١٩٢٩	اللاعب رياضية في المدارس الأولية		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٦٥	١٩٢٩	حفلة الجزيرة		شركة مصر للتمثيل والسينما
١٦٦	١٩٢٩	صيد الأسماك في البحر الأحمر		شركة مصر للتمثيل والسينما

١٦٧	١٩٢٩	سياحة الدلتا	وزارة المعارف
١٦٨	١٩٢٩	مدينة القاهرة	وزارة المعارف
١٦٩	١٩٢٩	الأهرامات	وزارة المعارف
١٧٠	١٩٢٩	أبو الهول	وزارة المعارف
١٧١	١٩٢٩	الأقصر	وزارة المعارف
١٧٢	١٩٢٩	طيبة	وزارة المعارف
١٧٣	١٩٢٩	دندرة وأسوان	وزارة المعارف
١٧٤	١٩٢٩	جزيرة فيله	وزارة المعارف
١٧٥	١٩٢٩	الأقصر والكرنك	وزارة المعارف
١٧٦	١٩٢٩	إدفو	وزارة المعارف
١٧٧	١٩٢٩	المخدرات	حكومة القاهرة

المصدر: أحمد الحضرى. تاريخ السينما فى مصر من بداية ١٨٩٦ إلى آخر ١٩٣٠؛ الجزء الأول . القاهرة : مطبوعات نساى
السينما، ١٩٨٩.

ملحق (٢) الأفلام المأخوذة عن الأدب المصرى
مرتبة زمنياً وفقاً لتاريخ العرض.

م	اسم الأديب	النص الأديبى	الشكل الأديبى	الفيلم	المخرج	سنة العرض
١	محمد حسين هيكل	زينب	رواية	زينب	محمد كريم	١٩٣٠
٢	جرجى زيدان	شجرة الدر	رواية	شجرة الدر	أحمد جلال	١٩٣٥
٣	عادل الغضبان	ليلى العفيفة	قصة قصيرة	ليلى بنت الصحراء	بهيجة حافظ	١٩٣٧
٤	محمود كامل	حياة الظلام	رواية	حياة الظلام	أحمد بدر خان	١٩٤٠
٥	محمود تيمور	رابحة	قصة قصيرة	رابحة	نيازى مصطفى	١٩٤٣
٦	توفيق الحكيم	رصاصه فى القلب	مسرحية	رصاصه فى القلب	محمد كريم	١٩٤٤
٧	على أحمد باكثير	سلامة والقس	رواية	سلامة	توجو مزراحى	١٩٤٥
٨	يوسف جوهر	جراح عميقة	قصة قصيرة	عودة القافلة	أحمد بدر خان	١٩٤٥
٩	إبراهيم المصرى	الحب لا يموت	قصة قصيرة	الحب لا يموت	محمد كريم	١٩٤٨
١٠	عبد الحليم مرسى	شارع البهلوان	مسرحية	شارع البهلوان	صلاح أبوسيف	١٩٤٩
١١	صالح جودت	أيام شبابى	رواية	أيام شبابى	جمال مذكور	١٩٥٠
١٢	يوسف السباعى	أرض النفاق	رواية	أخلاق للبيع	محمود ذو الفقار	١٩٥٠
١٣	طه حسين	الوعد الحق	كتاب	ظهور الإسلام	إبراهيم عز الدين	١٩٥١
١٤	محمد عبد الحليم عبد الله	لقطة	رواية	ليلة غرام	أحمد بدر خان	١٩٥١

١٥	أحمد شوقي	سلوا قلبي	قصيدة شعرية	سلوا قلبي	عز الدين نو الفقار	١٩٥٢
١٦	محمد حسين هيكل	زينب	رواية	زينب	محمد كريم	١٩٥٢
١٧	على أحمد باكثير	مسمار جحا	مسرحية	مسمار جحا	إبراهيم عمارة	١٩٥٢
١٨	إبراهيم الورداني	أنا الحب	رواية	أنا الحب	بركات	١٩٥٤
١٩	صلاح ذهني	كدت أهدم بيتي	قصة قصيرة	كدت أهدم بيتي	أحمد كامل مرسى	١٩٥٤
٢٠	يوسف السباعي	فديتك يا ليلي	رواية	آثار على للرمال	جمال مذكور	١٩٥٤
٢١	إسماعيل الحبروك	امرأة بلا مقبل/فيها الجديد	مجموعة قصصية	للحبيب المجهول	حسن الصيفي	١٩٥٥
٢٢	يوسف السباعي	إني راحلة	رواية	إني راحلة	عز الدين نو الفقار	١٩٥٥
٢٣	إحسان عبد القدوس	أين عمري	مجموعة قصصية	أين عمري	أحمد ضياء الدين	١٩٥٦
٢٤	أمين يوسف غراب	شباب امرأة	رواية	شباب امرأة	صلاح أبو سيف	١٩٥٦
٢٥	محمد كامل حسن	حب وإعدام	رواية	حب وإعدام	كمال الشيخ	١٩٥٦
٢٦	يوسف جوهر	أرضنا للخضراء	قصة قصيرة	أرضنا للخضراء	أحمد ضياء الدين	١٩٥٦
٢٧	يوسف السباعي	رد قلبي	رواية	رد قلبي	عز الدين نو الفقار	١٩٥٧
٢٨	إحسان عبد القدوس	الوسادة الخالية	مجموعة قصصية	الوسادة الخالية	صلاح أبو سيف	١٩٥٧
٢٩	إحسان عبد القدوس	لا أنام	رواية	لا أنام	صلاح أبو سيف	١٩٥٧
٣٠	إحسان عبد القدوس	الطريق المسدود	رواية	الطريق المسدود	صلاح أبو سيف	١٩٥٨
٣١	محمد كامل حسن	هل أقتل زوجي	رواية	هل أقتل زوجي	حسام الدين مصطفى	١٩٥٨
٣٢	محمد كامل حسن	هذا هو الحب	رواية	هذا هو الحب	صلاح أبو سيف	١٩٥٨
٣٣	إحسان عبد القدوس	أنا حرة	رواية	أنا حرة	صلاح أبو سيف	١٩٥٩

٣٤	أمين يوسف غراب	جريمة حب	رواية	جريمة حب	عاطف سالم	١٩٥٩
٣٥	أمين يوسف غراب	نساء محرمات	رواية	نساء محرمات	محمود ذو الفقار	١٩٥٩
٣٦	طه حسين	دعاء الكروان	رواية	دعاء الكروان	بركات	١٩٥٩
٣٧	عبد الحميد جنة لبحار	المستقع	رواية	بنكر في اللي ناسيني	حسام الدين مصطفى	١٩٥٩
٣٨	محمد عبد الطيم عبد الله	شجرة اللباب	رواية	عاشت للحب	السيد بدير	١٩٥٩
٣٩	محمد كامل حسن	السباحة في النار	رواية	السباحة في النار	محمد كامل حسن	١٩٥٩
٤٠	يوسف السباعي	بين الأطلال	رواية	بين الأطلال	عز الدين ذو الفقار	١٩٥٩
٤١	يوسف السباعي	أم رتيبة	مسرحية	أم رتيبة	السيد بدير	١٩٥٩
٤٢	محمد كامل حسن	أقوى من الحياة	رواية	أقوى من الحياة	محمد كامل حسن	١٩٦٠
٤٣	إحسان عبد القدوس	البنات والصيف	مجموعة قصصية	البنات والصيف	عز/صلاح/فطين	١٩٦٠
٤٤	إحسان عبد القدوس	في بيتنا رجل	رواية	في بيتنا رجل	بركات	١٩٦٠
٤٥	توفيق الحكيم	الرباط المقدس	رواية	الرباط المقدس	محمود ذو الفقار	١٩٦٠
٤٦	نجيب محفوظ	بداية ونهاية	رواية	بداية ونهاية	صلاح أبو سيف	١٩٦٠
٤٧	نعمان عاشور	الناس اللي تحت	مسرحية	الناس اللي تحت	كامل التلمساني	١٩٦٠
٤٨	إحسان عبد القدوس	لا تطفئ الشمس	رواية	لا تطفئ الشمس	صلاح أبو سيف	١٩٦١
٤٩	علي أحمد باكثير	والإسلاماء	رواية	والإسلاماء	أندرو مارتون	١٩٦١
٥٠	محمد فريد أبو حديد	أبو الفوارس	رواية	عنتر بن شداد	نيلزي مصطفى	١٩٦١
٥١	محمود تيمور	المصابيح الزرق	قصة قصيرة	غدا يوم آخر	أليير نجيب	١٩٦١
٥٢	إسماعيل الحبروك	بقايا عذراء	رواية	بقايا عذراء	حسام الدين مصطفى	١٩٦٢

٥٣	عزيز أرماني	اغزلي خطيتي	رواية	خزنى بعارى	السيد زيادة	١٩٦٢
٥٤		ألف ليلة وليلة	تراث شعبي	الزوجة ١٣	فطين عبد الوهاب	١٩٦٢
٥٥	محمد عبد الحليم عبد الله	غصن الزيتون	رواية	غصن الزيتون	السيد بدير	١٩٦٢
٥٦	محمود تيمور	ملوى فى مهب الريح	رواية	ملوى فى مهب الريح	السيد بدير	١٩٦٢
٥٧	نجيب محفوظ	اللص والكلاب	رواية	اللص والكلاب	كمال الشيخ	١٩٦٢
٥٨	يوسف السباعي	جمعية قتل الزوجات	مسرحية	جمعية قتل الزوجات	حسن الصيفي	١٩٦٢
٥٩	إحسان عبد القنوس	شفتاه	مجموعة قصصية	عريس لأختي	أحمد ضياء الدين	١٩٦٣
٦٠	إحسان عبد القنوس	النظارة السوداء	مجموعة قصصية	النظارة السوداء	حسام الدين مصطفى	١٩٦٣
٦١	أمين يوسف غراب	سنوات الحب	رواية	سنوات الحب	محمود ذو الفقار	١٩٦٣
٦٢	توفيق الحكيم	الأيدى الناعمة	مسرحية	الأيدى الناعمة	محمود ذو الفقار	١٩٦٣
٦٣	جليل البنداري	شفيقة القبطية	رواية	شفيقة القبطية	حسن الإمام	١٩٦٣
٦٤	حسن رشاد	سر الهاربة	رواية	سر الهاربة	حسام الدين مصطفى	١٩٦٣
٦٥	سنية قراة	عروس الزهد	رواية	رابعة العدوية	عاطف سالم	١٩٦٣
٦٦	عبد الحميد جنة لسطر	أم العروسة	رواية	أم العروسة	عاطف سالم	١٩٦٣
٦٧	لطيفة الزيات	الباب المفتوح	رواية	الباب المفتوح	بركات	١٩٦٣
٦٨	نجيب محفوظ	زقاق المدق	رواية	زقاق المدق	حسن الإمام	١٩٦٣
٦٩	يوسف إدريس	قصة حب	رواية	لا وقت للحب	صلاح أبو سيف	١٩٦٣
٧٠	يوسف إدريس	آخر الدنيا	مجموعة قصصية	سجين الليل	محمود فريد	١٩٦٣
٧١	نجيب محفوظ	بين القصرين	رواية	بين القصرين	حسن الإمام	١٩٦٤

٧٢	نجيب محفوظ	الطريق	رواية	الطريق	حسام الدين مصطفى	١٩٦٤
٧٣	إبراهيم الورداني	الخاتنة	رواية	الخاتنة	كمال الشيخ	١٩٦٥
٧٤	إحسان عبد القدوس	متى الحب/منكرات خلمة	مجموعة قصصية	هى والرجال	حسن الإمام	١٩٦٥
٧٥	أمين يوسف غراب	الثلاثة يحبونها	رواية	الثلاثة يحبونها	محمود ذو الفقار	١٩٦٥
٧٦	توفيق الحكيم	ليلة الزفاف	مجموعة قصصية	طريد الفردوس	فطين عبد الوهاب	١٩٦٥
٧٧	ثروت أباظة	هارب من الأيام	رواية	هارب من الأيام	حسام الدين مصطفى	١٩٦٥
٧٨	فتحي غانم	الجبل	رواية	الجبل	خليل شوقي	١٩٦٥
٧٩	محمد عبد الحليم عبد الله	سكون العاصفة	رواية	سكون العاصفة	أحمد ضياء الدين	١٩٦٥
٨٠	مصطفى محمود	المستحيل	رواية	المستحيل	حسين كمال	١٩٦٥
٨١	يوسف إدريس	الحرام	رواية	الحرام	بركات	١٩٦٥
٨٢	إحسان عبد القدوس	بنت السلطان	مجموعة قصصية	٣ لصوص	فطين /حسن الإمام	١٩٦٦
٨٣	أمينة الصاوى	زوجة من باريس	قصة قصيرة	زوجة من باريس	عاطف سالم	١٩٦٦
٨٤	توفيق الحكيم	ليلة الزفاف	مجموعة قصصية	ليلة الزفاف	بركات	١٩٦٦
٨٥	صالح مرسى	ثورة اليمن	رواية	ثورة اليمن	عاطف سالم	١٩٦٦
٨٦	على الجارم	فارس بنى حمدان	رواية	فارس بنى حمدان	نيازى مصطفى	١٩٦٦
٨٧	فؤاد جندى	وداعا أيها الليل	رواية	وداعا أيها الليل	حسن رضا	١٩٦٦
٨٨	محمد التابعى	عدو المرأة	رواية	عدو المرأة	محمود ذو الفقار	١٩٦٦
٨٩	نجيب محفوظ	القاهرة الجديدة	رواية	القاهرة ٣٠	صلاح أبوسيف	١٩٦٦
٩٠	نجيب محفوظ	خان الخليلي	رواية	خان الخليلي	عاطف سالم	١٩٦٦

٩١	يوسف السباعي	مبكى العشاق	مجموعة قصصية	مبكى العشاق	حسن الصيفي	١٩٦٦
٩٢	إبراهيم البعثي	٧ أبواب للقاهرة	رواية	المخربون	كمال الشيخ	١٩٦٧
٩٣	إحسان عبد القدوس	عقلى وقلبي	مجموعة قصصية	إضراب الشعبين	حسن الإمام	١٩٦٧
٩٤	إحسان عبد القدوس	لا ليس جسدك	مجموعة قصصية	كرامة زوجتي	فطين عبد الوهاب	١٩٦٧
٩٥	أحمد رشدي صالح	الزوجة الثانية	قصة قصيرة	الزوجة الثانية	صلاح أبو سيف	١٩٦٧
٩٦	توفيق الحكيم	الخروج من الجنة	رواية	الخروج من الجنة	محمود ذو الفقار	١٩٦٧
٩٧	عبد الحميد جونة لسطر	للتصف الآخر	رواية	للتصف الآخر	أحمد بدر خان	١٩٦٧
٩٨	عبد الله الطوخي	داوود الصغير	مجموعة قصصية	جفت الأمطار	سيد عيسى	١٩٦٧
٩٩	عبد المنصف محمود	جريمة في لش الهائ	رواية	جريمة في لش الهائ	حسام الدين مصطفى	١٩٦٧
١٠٠	فوزية مهران	بيت الطالبات	قصة قصيرة	بيت الطالبات	أحمد ضياء الدين	١٩٦٧
١٠١	محمد التابعي	عندما نحب	رواية	عندما نحب	فطين عبد الوهاب	١٩٦٧
١٠٢	مصطفى أمين	معبودة الجماهير	رواية	معبودة الجماهير	حلمي رفلة	١٩٦٧
١٠٣	نجيب محفوظ	قصر الشوق	رواية	قصر الشوق	حسن الإمام	١٩٦٧
١٠٤	نجيب محفوظ	السمان والخريف	رواية	السمان والخريف	صام الدين مصطفى	١٩٦٧
١٠٥	يوسف إدريس	العيب	رواية	العيب	جلال الشرقاوي	١٩٦٧
١٠٦	ألبيير قصيرى	منزل الموت الأكيد	رواية	الناس اللي جوه	جلال الشرقاوي	١٩٦٨
١٠٧	صلاح حافظ	المتوردون	رواية	المتوردون	توفيق صالح	١٩٦٨
١٠٨	فتحي غانم	الرجل الذي قد ظله	رواية	الرجل الذي قد ظله	كمال الشيخ	١٩٦٨
١٠٩	لطفي الخولي	القضية	مسرحية	القضية ٦٨	صلاح أبو سيف	١٩٦٨

١١٠	نجيب محفوظ	دنيا الله	مجموعة قصصية	٣ قصص	إبراهيم الصحن	١٩٦٨
١١١	هالة الحفناوى	العبير الغامض	رواية	روعة الحب	محمود نو الفقار	١٩٦٨
١١٢	يحيى حقى	إفلاس خاطبة	قصة قصيرة	٣ قصص	محمد نبيه	١٩٦٨
١١٣	يحيى حقى	دماء وطن	مجموعة قصصية	البوسطجى	حسين كمال	١٩٦٨
١١٤	يحيى حقى	قنديل أم هاشم	مجموعة قصصية	قنديل أم هاشم	كمال عطية	١٩٦٨
١١٥	يوسف إدريس	أرخص ليالى	مجموعة قصصية	٣ قصص	حسن رضا	١٩٦٨
١١٦	يوسف السباعى	أرض النفاق	رواية	أرض النفاق	فطين عبد الوهب	١٩٦٨
١١٧	مجيد طوبيا	المكامير	رواية	حكاية من بلدنا	حلمى حليم	١٩٦٩
١١٨	إسماعيل عبد القوس	بنت السلطان	مجموعة قصصية	٣ نساء	محمود نو القل/ صلاح يوسف/ بركت	١٩٦٩
١١٩	إسماعيل عبد القوس	دمى ودموعى وابتسامتى	مجموعة قصصية	أبى فوق الشجرة	حسين كمال	١٩٦٩
١٢٠	إسماعيل عبد القوس	بئر الحرمان	مجموعة قصصية	بئر الحرمان	كمال الشيخ	١٩٦٩
١٢١	توفيق الحكيم	يوميك نكب فى الأرياف	رواية	يوميك نكب فى الأرياف	توفيق صالح	١٩٦٩
١٢٢	ثروت أباطة	شئ من الخوف	رواية	شئ من الخوف	حسين كمال	١٩٦٩
١٢٣	سعد مكاوى	أبواب الليل	مجموعة قصصية	أبواب الليل	حسن رضا	١٩٦٩
١٢٤	صالح مرسى	زقاق السيد البلى	رواية	السيد البلى	توفيق صالح	١٩٦٩
١٢٥	نجيب محفوظ	ميرامار	رواية	ميرامار	كمال الشيخ	١٩٦٩
١٢٦	يوسف السباعى	نادية	رواية	نادية	أحمد بدر خان	١٩٦٩
١٢٧	أمين يوسف غراب	أشياء لا تشتري	رواية	أشياء لا تشتري	أحمد ضياء الدين	١٩٧٠

١٢٨	جمال حماد	غروب وشروق	رواية	غروب وشروق	كمال الشيخ	١٩٧٠
١٢٩	طه حسين	الحب الضائع	رواية	الحب الضائع	بركات	١٩٧٠
١٣٠	عبد الرحمن الشرقاوي	الأرض	رواية	الأرض	يوسف شاهين	١٩٧٠
١٣١	نجيب محفوظ	السراب	رواية	السراب	أنور الشناوي	١٩٧٠
١٣٢	يوسف السباعي	نحن لا نزرع الشوك	رواية	نحن لا نزرع الشوك	حسين كمال	١٩٧٠
١٣٣	إبراهيم عبد القوس	شيء في صدري	رواية	شيء في صدري	كمال الشيخ	١٩٧١
١٣٤	إبراهيم عبد القوس	لا ليس جسدك	مجموعة قصصية	أختي	بركات	١٩٧١
١٣٥	ثروت أباظة	ثم تشرق الشمس	رواية	ثم تشرق الشمس	أحمد ضياء الدين	١٩٧١
١٣٦	سعاد زهير	اعترفت لمرأة مسترجلة	رواية	اعترافات امرأة	سعد عرفة	١٩٧١
١٣٧	عادل كامل	ملك من شعاع	مسرحية	البعض يعيش مرتين	كمال عطية	١٩٧١
١٣٨	عبد الحميد جونة لاسحر	مصدر رسول لثولاني معه	كتاب	فجر الإسلام	صلاح أبو سيف	١٩٧١
١٣٩	محمود البدوي	العربية الأخيرة	مجموعة قصصية	زوجتي والكلب	سعيد مرزوق	١٩٧١
١٤٠	يحيى حقي	أبو فودة	مجموعة قصصية	امرأة ورجل	صام الدين مصطفى	١٩٧١
١٤١	نجيب محفوظ	ثرثرة فوق النيل	رواية	ثرثرة فوق النيل	حسين كمال	١٩٧١
١٤٢	يوسف إدريس	حادثة شرف	مجموعة قصصية	حادثة شرف	شفيق شامية	١٩٧١
١٤٣	إبراهيم عبد القوس	أين عمري	رواية	الخيوط الرفيع	بركات	١٩٧١
١٤٤	إبراهيم عبد القوس	بنت السلطان	مجموعة قصصية	إمبراطورية م	حسين كمال	١٩٧٢
١٤٥	إبراهيم عبد القوس	ألف وثلاثة عيون	رواية	ألف وثلاثة عيون	حسين كمال	١٩٧٢
١٤٦	توفيق الحكيم	امرأة تقي غابت الشيطان	قصة قصيرة	امرأة تقي غابت الشيطان	يحيى العلمي	١٩٧٢

١٤٧	حسن رشاد	عاشقة نفسها	رواية	عاشقة نفسها	منير التونى	١٩٧٢
١٤٨	على أحمد باكثير	شادية الإسلام	رواية	للشيماء	حسام الدين مصطفى	١٩٧٢
١٤٩	على سالم	أغنية على الممر	مسرحية	أغنية على الممر	على عبد الخالق	١٩٧٢
١٥٠	محمد صدقى	أكبر من الحب	قصة قصيرة	صور متنوعة	أشرف فهمى	١٩٧٢
١٥١	محمد عفيفى	حكاية بنت إسها مرمر	رواية	حكاية بنت إسها مرمر	بركات	١٩٧٢
١٥٢	نجيب محفوظ	خمارة لقط الأسود	مجموعة قصصية	صور متنوعة (صورة)	مذكور ثابت	١٩٧٢
١٥٣	إحسان عبد القدوس	لمى ولموعى ولبسلى	مجموعة قصصية	لمى ولموعى ولبسلى	حسين كمال	١٩٧٣
١٥٤	إسماعيل ولى الدين	حمام الملاطيلى	رواية	حمام الملاطيلى	صلاح أبو سيف	١٩٧٣
١٥٥	غياث الشربك	الحب والصمت	رواية	الحب والصمت	عبد الرحمن الشريف	١٩٧٣
١٥٦	نجيب الكيلانى	ليل وقضبان	رواية	ليل وقضبان	أشرف فهمى	١٩٧٣
١٥٧	نجيب محفوظ	السكرية	رواية	السكرية	حسن الإمام	١٩٧٣
١٥٨	نجيب محفوظ	الشحاذ	رواية	الشحاذ	حسام الدين مصطفى	١٩٧٣
١٥٩	يوسف إدريس	قاع المدينة	مجموعة قصصية	قاع المدينة	حسام الدين مصطفى	١٩٧٤
١٦٠	إحسان عبد القدوس	بئر الحرمان/ حالة الأستاذ حسن	مجموعة قصصية	أين عقلى	عاطف سالم	١٩٧٤
١٦١	إحسان عبد القدوس	بنت السلطان	مجموعة قصصية	العذاب فوق شفاء تبسم	حسن الإمام	١٩٧٤
١٦٢	إحسان عبد القدوس	غربة من الصفيح لصدئ	مجموعة قصصية	غربة من السيقان	حسام الدين مصطفى	١٩٧٤
١٦٣	إحسان عبد القدوس	لا تطيع لأمر ولا أرض	مجموعة قصصية	أرض لاهوت فى جيبى	حسام الدين مصطفى	١٩٧٤
١٦٤	أمين يوسف غراب	الساعة تقف العشرة	رواية	الساعة تقف العشرة	بركات	١٩٧٤

١٦٥	عبد الحيد جوده السحر	للحفيد	رواية	الحفيد	عاطف سالم	١٩٧٤
١٦٦	عبد الرحمن الشرقاوي	الشوارع الخلفية	رواية	الشوارع الخلفية	كمال عطية	١٩٧٤
١٦٧	مجيد طويبا	أبناء الصمت	رواية	أبناء الصمت	محمد راضي	١٩٧٤
١٦٨	نجيب محفوظ	المرايا	رواية	أميرة حبي لنا	حسن الإمام	١٩٧٤
١٦٩	إبراهيم عبد القوس	لا شيء يهم	رواية	لا شيء يهم	حسين كمال	١٩٧٥
١٧٠	جاذبية صدقي	صابرين	قصة قصيرة	صابرين	حلم الدين مصطفى	١٩٧٥
١٧١	حسن شاه	أريد حلا	رواية	أريد حلا	سعيد مرزوق	١٩٧٥
١٧٢	سعد مكاوي	شهيرة	رواية	شهيرة	علي خليل	١٩٧٥
١٧٣	صالح مرسى	الكذاب	رواية	الكذاب	صلاح أبو سيف	١٩٧٥
١٧٤	محمد الحيدى	شبان هذه الأيام	رواية	شبان هذه الأيام	عاطف سالم	١٩٧٥
١٧٥	محمود دياب	الظلال في الجانب الآخر	مسرحية	الظلال في الجانب الآخر	غالب شعث	١٩٧٥
١٧٦	موسى صبرى	الجبان والحب	رواية	الجبان والحب	حسن يوسف	١٩٧٥
١٧٧	نجيب محفوظ	الحب تحت المطر	رواية	الحب تحت المطر	حسين كمال	١٩٧٥
١٧٨	نجيب محفوظ	الكرنك	رواية	الكرنك	علي بدر خان	١٩٧٥
١٧٩	يوسف إدريس	للنداهة	مجموعة قصصية	للنداهة	حسين كمال	١٩٧٥
١٨٠	يوسف إدريس	بيت من لحم	مجموعة قصصية	على ورق سوليفان	حسين كمال	١٩٧٥
١٨١	يوسف السباعي	جفت الدموع	رواية	جفت الدموع	حلمي رفلة	١٩٧٥
١٨٢	إبراهيم عبد القوس	هذا أحبه وهذا أريده	سيناريو منشور	هذا أحبه وهذا أريده	حسن الإمام	١٩٧٥
١٨٣	إبراهيم الوريثي	وعادت للحياة	رواية	وعادت للحياة	نادر جلال	١٩٧٦

١٨٤	إحسان عبد القدوس	لنا لاعقة ولامجنونة	قصة قصيرة	لنا لاعقة ولامجنونة	صام الدين مصطفى	١٩٧٦
١٨٥	إحسان عبد القدوس	بعيدا عن الأرض	سيناريو منشور	بعيدا عن الأرض	حسين كمال	١٩٧٦
١٨٦	توفيق الحكيم	العش الهادئ	مسرحية	العش الهادئ	عاطف سالم	١٩٧٦
١٨٧	ثروت أباظة	لقاء هناك	رواية	لقاء هناك	أحمد ضياء الدين	١٩٧٦
١٨٨	ثروت أباظة	لما ج بلا شاطئ	رواية	لما ج بلا شاطئ	أشرف فهمي	١٩٧٦
١٨٩	مصطفى أمين	سنة أولى حب	رواية	سنة أولى حب	صلاح يوسف وأخ	١٩٧٦
١٩٠	مصطفى محمود	شلة الأتس	مجموعة قصصية	شلة الأتس	يحيى العلمي	١٩٧٦
١٩١	نجيب محفوظ	المذبذبون	رواية	المذبذبون	سعيد مرزوق	١٩٧٦
١٩٢	إبراهيم الورداني	حديقة علي جسر الذهب	رواية	حديقة علي جسر الذهب	عاطف سالم	١٩٧٧
١٩٣	إحسان عبد القدوس	البنات والصيف	مجموعة قصصية	وسقطت في بحر العمل	صلاح أبو سيف	١٩٧٧
١٩٤	إحسان عبد القدوس	الهزيمة كان اسمها فاطمة	مجموعة قصصية	أه يا ليل يا زمن	علي رضا	١٩٧٧
١٩٥	سلمى شلاش	الحب قبل الخبز أجبنا	رواية	الحب قبل الخبز أجبنا	سعد عرفة	١٩٧٧
١٩٦	صالح جودت	بنات الليل	رواية	النوع في عون ضاحكة	أحمد ضياء الدين	١٩٧٧
١٩٧	موسى صبرى	كفانى يا قلب	رواية	كفانى يا قلب	حسن يوسف	١٩٧٧
١٩٨	يوسف السباعي	السقامات	رواية	السقامات	صلاح أبو سيف	١٩٧٧
١٩٩	جمال حماد	وثلاثهم الشيطان	رواية	وثلاثهم الشيطان	كمال الشيخ	١٩٧٨
٢٠٠	إبراهيم الورداني	قلوب في بحر النوع	رواية	قلوب في بحر النوع	يحيى العلمي	١٩٧٨
٢٠١	إسماعيل ولي الدين	الأقمر	رواية	الأقمر	هشام أبو النصر	١٩٧٨
٢٠٢	حسن محاسب	وراء الشمس	رواية	وراء الشمس	محمد راضى	١٩٧٨

٢٠٣	حسين مؤنس	كلهم فى النار	قصة قصيرة	كلهم فى النار	أحمد السبعلاوى	١٩٧٨
٢٠٤	حنيفة فتحى	سكة العاشقين	رواية	سكة العاشقين	حسن الصيفى	١٩٧٨
٢٠٥	زينب صادق	يوم بعد يوم	رواية	إبسملة ولحظة تكفى	محمد بسيونى	١٩٧٨
٢٠٦	شوقى عبد الحكيم	شفيفة ومتولى	مسرحية	شفيفة ومتولى	على بدر خان	١٩٧٨
٢٠٧	صالح مرسى	لصعود الى الهلوة	قصة قصيرة	لصعود الى الهلوة	كمال الشيخ	١٩٧٨
٢٠٨	على فهم	الصلب يا ممتولزىل	رواية	الصلب يا ممتولزىل	أنور الشناوى	١٩٧٨
٢٠٩	يوسف السباعى	العمر لحظة	رواية	العمر لحظة	محمد راضى	١٩٧٨
٢١٠	يوسف السباعى	بين الأطلال	رواية	انكرينى	بركات	١٩٧٨
٢١١	موسى صبرى	رحلة النسيان	رواية	رحلة النسيان	أحمد يحيى	١٩٧٨
٢١٢	جلال الدين الحلمى	حوار خلف الأسوار	كتاب	إحنا بنوع الأتوبيس	حسين كمال	١٩٧٩
٢١٣	توفيق الحكيم	حكمة وراء كل باب	مسرحية	حكمة وراء كل باب	سعيد مرزوق	١٩٧٩
٢١٤	إيمان عبد القوس	ولا يزال لتحقيق مسترا	قصة قصيرة	ولا يزال لتحقيق مسترا	أشرف فهمى	١٩٧٩
٢١٥	حنيفة فتحى	رغبات ممنوعة	رواية	رغبات ممنوعة	أشرف فهمى	١٩٧٩
٢١٦	فتحى أبو الفضل	خلفه من شيء ما	رواية	خلفه من شيء ما	يحيى العلمى	١٩٧٩
٢١٧	كتايا ثابت	ولا عزاء للمبتك	رواية	ولا عزاء للمبتك	بركات	١٩٧٩
٢١٨	كمال الملاخ	قاهر الظلام	كتاب	قاهر الظلام	عاطف سالم	١٩٧٩
٢١٩	إسماعيل ولى الدين	الباطنية	مجموعة قصصية	الباطنية	حسام الدين مصطفى	١٩٨٠
٢٢٠	صالح جودت	الشباك	رواية	الشباك	كمال صلاح الدين	١٩٨٠
٢٢١	محمد عبد الحليم عبد الله	الوشاح الأبيض	رواية	قصر فى الهواء	عبد الحليم نصر	١٩٨٠

٢٢٢	موسى صبرى	دموع بلا خطايا	رواية	دموع بلا خطايا	حسن يوسف	١٩٨٠
٢٢٣	نجيب محفوظ	همس الجنون	مجموعة قصصية	الشريدة	أشرف فهمى	١٩٨٠
٢٢٤	أحمد فريد محمود	الحب وحده لا يبق	رواية	الحب وحده لا يبق	على عبد الخالق	١٩٨١
٢٢٥	سلمى شلاش	أنا فى عينيه	رواية	أنا فى عينيه	سعد عرفة	١٩٨١
٢٢٦	نجيب محفوظ	الحرافيش	مجموعة قصصية	فتوات بولاق	يحيى العلمى	١٩٨١
٢٢٧	نجيب محفوظ	الشيطان يعظ	مجموعة قصصية	الشيطان يعظ	أشرف فهمى	١٩٨١
٢٢٨	يوسف جوهر	أمهات فى المنفى	رواية	أمهات فى المنفى	محمدراضى	١٩٨١
٢٢٩	نجيب محفوظ	الحب فوق مضبة الهرم	مجموعة قصصية	أهل القمة	على بدر خان	١٩٨١
٢٣٠	إسماعيل ولى الدين	السلخانة	رواية	السلخانة	أحمد السبعوى	١٩٨٢
٢٣١	إسماعيل ولى الدين	رحلة الشفاء والحب	رواية	رحلة الشفاء والحب	محمد عبد العزيز	١٩٨٢
٢٣٢	سميرة خاشقجى	بريق عينيك	رواية	بريق عينيك	محمد عبد العزيز	١٩٨٢
٢٣٣	محمد جلال	قهوة المواردى	رواية	قهوة المواردى	هشام أبو النصر	١٩٨٢
٢٣٤	يوسف إدريس	مشوار	مجموعة قصصية	العكرى شبرلوى	بركات	١٩٨٢
٢٣٥	يوسف إدريس	تحقيق صحفى	تحقيق صحفى	حدوة مصرية	يوسف شاهين	١٩٨٢
٢٣٦	نجيب محفوظ	أهل الهوى	قصة قصيرة	وكالة البلج	حسام الدين مصطفى	١٩٨٢
٢٣٧	إحسان عبد القدوس	العزاء والشعر الأبيض	مجموعة قصصية	العزاء والشعر الأبيض	حسين كمال	١٩٨٣
٢٣٨	إسماعيل ولى الدين	لنجوم تبكى أيضا	مجموعة قصصية	درب الهوى	حسام الدين مصطفى	١٩٨٣
٢٣٩	إسماعيل ولى الدين	الباطنية	مجموعة قصصية	أسوار المدايح	شريف يحيى	١٩٨٣
٢٤٠	صبرى موسى	حادث النصف متر	رواية	حادث النصف متر	أشرف فهمى	١٩٨٣

٢٤١	نعمان عاشور	برج المدايع	مسرحية	برج المدايع	أحمد السبعاولى	١٩٨٣
٢٤٢	إحسان عبد القوس	انساء لمن أنسان بيضاء	مجموعة قصصية	أرجوك أعطني هذا الدواء	حسين كمال	١٩٨٤
٢٤٣	إحسان عبد القوس	الراقصة والطبال	قصة قصيرة	الراقصة والطبال	أشرف فهمي	١٩٨٤
٢٤٤	إحسان عبد القوس	الوصية	قصة قصيرة	لاتسألني من أنا	أشرف فهمي	١٩٨٤
٢٤٥	إحسان عبد القوس	حتى لا يطير النخار	قصة قصيرة	حتى لا يطير النخار	أحمد يحيى	١٩٨٤
٢٤٦	أحمد فريد محمود	عندما يركب الرجال	رواية	عندما يركب الرجال	صالح الدين مصطفى	١٩٨٤
٢٤٧	إسماعيل رلى الدين	الباطنية	مجموعة قصصية	بيت القاضي	أحمد السبعاولى	١٩٨٤
٢٤٨	إقبال بركة	الصيد في بحر الأوهام	رواية	بحر الأوهام	نادية حمزة	١٩٨٤
٢٤٩	سكينة فولاد	ليلة القبض على فاطمة	قصة قصيرة	ليلة القبض على فاطمة	بركات	١٩٨٤
٢٥٠	فهي أبو الفضل	ولكن شيئاً ما بقي	رواية	ولكن شيئاً ما بقي	محمد عبد العزيز	١٩٨٤
٢٥١	محمد عبد الطيم عبد الله	الليلة الموعودة	رواية	الليلة الموعودة	يحيى العلمي	١٩٨٤
٢٥٢	نجيب محفوظ	خسارة لقط الأسود	مجموعة قصصية	الخاتمة	أشرف فهمي	١٩٨٤
٢٥٣	نجيب محفوظ	للشيطان يعظم	مجموعة قصصية	أيوب	هاني لاشين	١٩٨٤
٢٥٤	نبيل راغب	جبروت امرأة	رواية	جبروت امرأة	نادر جلال	١٩٨٤
٢٥٥	إحسان عبد القوس	القط أصلة أسد	قصة قصيرة	القط أصلة أسد	حسن إبراهيم	١٩٨٥
٢٥٦	إسماعيل رلى الدين	العاقبة والدريسة	رواية	العاقبة والدريسة	أحمد السبعاولى	١٩٨٥
٢٥٧	فهي أبو الفضل	لعنة الملائكة	رواية	الحكم آخر الجلسة	محمد عبد العزيز	١٩٨٥
٢٥٨	نجيب محفوظ	الحرافيش	مجموعة قصصية	شهد الملكة	صالح الدين مصطفى	١٩٨٥
٢٥٩	نجيب محفوظ	الحرافيش	مجموعة قصصية	المطارد	سمير سيف	١٩٨٥

٢٦٠	نجيب محفوظ	دنيا الله	مجموعة قصصية	دنيا الله	حسن الإمام	١٩٨٥
٢٦١	إحسان عبد القدوس	أيام في الحلال	قصة قصيرة	أيام في الحلال	حسين كمال	١٩٨٥
٢٦٢	نبيل راغب	البطانة	رواية	خيوط العنكبوت	عبد اللطيف زكي	١٩٨٥
٢٦٣	إحسان عبد القدوس	الهزيمة كان اسمها فاطمة	مجموعة قصصية	لتحار صاحب لثقة	أحمد يحيى	١٩٨٦
٢٦٤	أحمد فريد محمود	لا تدمرنى معك	رواية	لا تدمرنى معك	محمد عبد العزيز	١٩٨٦
٢٦٥	إسماعيل ولي الدين	منزل العائلة المسومة	رواية	منزل العائلة المسومة	محمد عبد العزيز	١٩٨٦
٢٦٦	إقبال بركة	ليلي والمجهول	رواية	البنات والمجهول	هشام أبو النصر	١٩٨٦
٢٦٧	أندرية شديد	اليوم السادس	رواية	اليوم السادس	يوسف شاهين	١٩٨٦
٢٦٨	توفيق الحكيم	عصفور من الشرق	رواية	عصفور الشرق	يوسف فرنسيس	١٩٨٦
٢٦٩	مجيد طوبيا	ريم تصبغ شعرها	رواية	قفص الحريم	حسين كمال	١٩٨٦
٢٧٠	ثروت أباظة	جذور في الهواء	رواية	جذور في الهواء	يحيى العلمي	١٩٨٦
٢٧١	محمد عفيفي	الفتاة والجبهة	رواية	الفتاة والجبهة	محمد أبو سيف	١٩٨٦
٢٧٢	نجيب محفوظ	الحب فوق هضبة الهرم	مجموعة قصصية	الحب فوق هضبة الهرم	عاطف الطيب	١٩٨٦
٢٧٣	نجيب محفوظ	الطريق	رواية	وصمة عار	أشرف فهمي	١٩٨٦
٢٧٤	نجيب محفوظ	الحرافيش	مجموعة قصصية	الحرافيش	صام الدين مصطفى	١٩٨٦
٢٧٥	نجيب محفوظ	الحرافيش	مجموعة قصصية	الجوع	على بدر خان	١٩٨٦
٢٧٦	نجيب محفوظ	الحرافيش	مجموعة قصصية	التوت والنبوت	نيازى مصطفى	١٩٨٦
٢٧٧	نجيب محفوظ	عصر الحب	رواية	عصر الحب	حسن الإمام	١٩٨٦
٢٧٨	وحيد غازى	مدام شلاطة	رواية	مدام شلاطة	يحيى العلمي	١٩٨٦

٢٧٩	بهي الطاهر عبد الله	الطوق والأسورة	رواية	الطوق والأسورة	خيرى بشارة	١٩٨٦
٢٨٠	يوسف جواهر	موعد مع القدر	قصة قصيرة	موعد مع القدر	محمد راضى	١٩٨٦
٢٨١	نهاد شريف	قاهر الزمن	رواية	قاهر الزمن	كمال الشيخ	١٩٨٧
٢٨٢	أحمد فريد محمود	يا صديقى كم تسأوى	رواية	يا صديقى كم تسأوى	يوسف فرنسيس	١٩٨٧
٢٨٣	إسماعيل ولى الدين	القاتل والمقتول	مجموعة قصصية	أبناء وقتلة	عاطف الطيب	١٩٨٧
٢٨٤	فتحى أبو الفضل	لا تغسلوا الوحل	رواية	الوحل	على عبد الخالق	١٩٨٧
٢٨٥	جمال الفيطنانى	لورق شاب عث منذ لف عام	مجموعة قصصية	أيام الرعب	سعيد مرزوق	١٩٨٨
٢٨٦	نجيب محفوظ	الحراقيش	مجموعة قصصية	أصدقاء الشيطان	أحمد ياسين	١٩٨٨
٢٨٧	نبيل راغب	غرام الأفاعى	رواية	غرام الأفاعى	صام الدين مصطفى	١٩٨٨
٢٨٨	إسماعيل ولى الدين	لقل وسط النهار	مجموعة قصصية	لوحوش الصغيرة	عبد اللطيف زكى	١٩٨٩
٢٨٩	إسماعيل ولى الدين	فتاة برجوان	قصة قصيرة	حارة برجوان	حسين كمال	١٩٨٩
٢٩٠	نجيب محفوظ	قلب الليل	رواية	قلب الليل	عاطف الطيب	١٩٨٩
٢٩١	إحسان عبد القدوس	يا عزيزى كئنا لصوص	رواية	يا عزيزى كئنا لصوص	أحمد يحيى	١٩٨٩
٢٩٢	يوسف إدريس	تحقيق صحفى	تحقيق صحفى	عنبر الموت	أشرف فهمى	١٩٨٩
٢٩٣	يوسف إدريس	بيت من لحم	مجموعة قصصية	حلاوة الروح	أحمد نؤاد درويش	١٩٩٠
٢٩٤	نجيب محفوظ	اللس والكلاب	رواية	ليل وخونة	أشرف فهمى	١٩٩٠
٢٩٥	إسماعيل ولى الدين	درب الرهبة	رواية	درب الرهبة	على عبد الخالق	١٩٩٠
٢٩٦	إحسان عبد القدوس	الراقصة والسياسى	مجموعة قصصية	الراقصة والسياسى	سمير سيف	١٩٩٠

٢٩٧	إبراهيم أصلان	مالك الحزين	رواية	الكيت كات	داوود عبد السيد	١٩٩١
٢٩٨	ألبير قصيرى	شحاتين ونبلاء	رواية	شحاتين ونبلاء	أسماء البكرى	١٩٩١
٢٩٩	نجيب محفوظ	الحب فوق مضبة الهرم	مجموعة قصصية	نور العيون	حسين كمال	١٩٩١
٣٠٠	يوسف القعيد	الحرب فى بر مصر	رواية	المواطن مصرى	صلاح أبو سيف	١٩٩١
٣٠١	إبراهيم مسعود	فخ الجواسيس	رواية	فخ الجواسيس	أشرف فهمى	١٩٩٢
٣٠٢	محمود تيمور	شفاه غليظة	مجموعة قصصية	شفاه غليظة	شريف يحيى	١٩٩٢
٣٠٣	محمد مستجاب	الفاس فى الراس	قصة قصيرة	الفاس فى الراس	وحيد مخيمر	١٩٩٢
٣٠٤	نجيب محفوظ	الحب فوق مضبة الهرم	مجموعة قصصية	سمارة الأمير	أحمد يحيى	١٩٩٢
٣٠٥	يوسف جوهر	الفضيحة	قصة قصيرة	الفضيحة	فاروق الرشيدى	١٩٩٢
٣٠٦	موسى صبرى	نموع صاحبة الجلالة	رواية	نموع صاحبة الجلالة	عاطف سالم	١٩٩٢
٣٠٧	خيرى شلبى	الشطار	رواية	الشطار	نادر جلال	١٩٩٣
٣٠٨	يوسف جوهر	سواق الهانم	قصة قصيرة	سواق الهانم	حسن حافظ	١٩٩٤
٣٠٩	سلوى بكر	العربة الذهبية	رواية	كارت أحمر	أسامة الكرداوى	١٩٩٤
٣١٠	يوسف القعيد	بحث فى مصر الآن	رواية	زيارة السيد الرئيس	منير راضى	١٩٩٤
٣١١	نبيل خالد	هدى ومعلى الوزير	رواية	هدى ومعلى الوزير	سعيد مرزوق	١٩٩٥
٣١٢	خيرى شلبى	سارق الفرح	مجموعة قصصية	سارق الفرح	داوود عبد السيد	١٩٩٥
٣١٣	فتحى غانم	قليل من الحب كثير من لعف	رواية	قليل من الحب كثير من لعف	رأفت الميهى	١٩٩٥
٣١٤	رشاد كامل	لمرأة هزت عرش مصر	رواية	لمرأة هزت عرش مصر	نادر جلال	١٩٩٥
٣١٥	عبد الفتاح رزق	جبر الخواطر	رواية	جبر الخواطر	عاطف الطيب	١٩٩٨

٣١٦	إبراهيم مسعود	الكافير	رواية	الكافير	على عبد الخالق	١٩٩٩
٣١٧	محمد المنى قنيل	بيع نفس بشرية	قصة قصيرة	فتاة من إسرائيل	إيهاب راضى	١٩٩٩
٣١٨	محمد البساطى	وراء الأشجار	قصة قصيرة	الشرف	محمد شعبان	٢٠٠٠

المصدر: استمارة جمع البيانات والمعلومات الخاصة بفيلموجرافية الدراسة.

ملحق (٣) الأفلام المأخوذة عن الأدب الأجنبي
مرتبة زمنياً حسب تاريخ العرض.

م	اسم الفيلم المصرى	المصدر الأجنبى الأصيل	المؤلف الأصيل	الشكل الأدبى	سنة العرض
١	الغندورة	غادة الكاميليا	ألكسندر ديماس الابن	مسرحية	١٩٣٥
٢	دموع الحب	ماجدولين	ألفونس كار	قصة	١٩٣٥
٣	سلامة فى خير	الزائرون	ساشا جيتارى	مسرحية	١٩٣٧
٤	عمر وجميلة		هنرى بوردو	قصة	١٩٣٧
٥	لاشين		هنريش فون، ماين		١٩٣٨
٦	ليلة ممطرة	فانى	مارسيل بانويل	رواية	١٩٣٩
٧	بائعة التفاح	بيجماليون	برناردشو	مسرحية	١٩٣٩
٨	عريس من اسطنبول	زواج فيجارو	بومارشيه	مسرحية	١٩٤١
٩	ممنوع الحب	روميو وجولييت	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٤٢
١٠	ليلى غادة الكاميليا	غادة الكاميليا	ألكسندر ديماس الابن	مسرحية	١٩٤٢
١١	الشريد		أنطون تشيكوف	قصة	١٩٤٢
١٢	عايدة	أوبرا عايدة	فيردي	أوبرا	١٩٤٢
١٣	المتهمة	مدام إكس		قصة	١٩٤٢
١٤	ولدى النجوم				١٩٤٣

١٥	البؤساء	البؤساء	فيكتور هوجو	رواية	١٩٤٣
١٦	أما جنان				١٩٤٤
١٧	ابنتي	مروحة الليدي وندرمير	أوسكار وايلد	مسرحية	١٩٤٤
١٨	شهداء الغرام	روميو وجوليت	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٤٤
١٩	غرام وانتقام	السيد	كورنى	مسرحية	١٩٤٤
٢٠	القلب له واحد	سندريلا	الأخوان جريم	قصة	١٩٤٥
٢١	سفير جهنم	فاوست	جوتة	قصة	١٩٤٥
٢٢	مدينة الفجر				١٩٤٥
٢٣	ليلة الجمعة				١٩٤٥
٢٤	كازينو اللطافة				١٩٤٥
٢٥	القرش الأبيض				١٩٤٥
٢٦	عروسة للإيجار				١٩٤٦
٢٧	أصحاب السعادة				١٩٤٦
٢٨	غرام الشيوخ	الأستاذ كلينوف		مسرحية	١٩٤٦
٢٩	اليتيمة				١٩٤٦
٣٠	النائب العام	النائب العام	فريدريك شيللر	مسرحية	١٩٤٦
٣١	غرام بدوية	مادلين فيرات	إميل زولا	قصة	١٩٤٦
٣٢	سلوى	الولدان الشريران	بيير كورسيل	مسرحية	١٩٤٦
٣٣	ضربة القدر	مادلين فيرات	إميل زولا	قصة	١٩٤٧

٣٤	ملانكة فى جهنم	الولدان الشريدان	بيير كورسيل	مسرحية	١٩٤٧
٣٥	أمل ضائع	مادلين فيرات	إميل زولا	قصة	١٩٤٧
٣٦	أنا ستونة	أدلى جونسون		مسرحية	١٩٤٧
٣٧	غدر وعذاب	مادلين فيرات	إميل زولا	قصة	١٩٤٧
٣٨	شادية الوادى	بيجماليون	برنارد شو	مسرحية	١٩٤٧
٣٩	الستات عفاريت	الشبح	نويل كوارد	مسرحية	١٩٤٨
٤٠	اليتيمتين	الولدان الشريدان	بيير كورسيل	مسرحية	١٩٤٨
٤١	فاطمة وماريكا وراشيل	زواج فيجارو	بومارشيه	مسرحية	١٩٤٩
٤٢	غزل البنات	مدموازيل نيتوش		مسرحية	١٩٤٩
٤٣	بيومى أفندى	الأب ليونار		رواية	١٩٤٩
٤٤	كيد النساء	مدرسة الزوجات	موليير	مسرحية	١٩٥٠
٤٥	أمير الانتقام	الكونت دى مونت كريستو	ألكسندر ديماس	رواية	١٩٥٠
٤٦	حكم القوى	روحية لاهونت	جول مارى	قصة	١٩٥١
٤٧	فرجت				١٩٥١
٤٨	ابن النيل	ابن النهر	جرانت مارشال	مسرحية	١٩٥١
٤٩	لك يوم يا ظالم	تريزا راكان	إميل زولا	رواية	١٩٥١
٥٠	النمر	الأب المزيف	جول مارى	مسرحية	١٩٥٢
٥١	من القلب للقلب	عن قصة فرنسية		قصة	١٩٥٢

١٩٥٢				لحن الخلود	٥٢
١٩٥٢	مسرحية		لؤلؤ السفاح	أنا بنت مين	٥٣
١٩٥٣	رواية	جول فيرن	متاعب صيني في الصين	حظك هذا الأسبوع	٥٤
١٩٥٣	رواية		تزوجت رجلا ميتا	بعد الوداع	٥٥
١٩٥٣	مسرحية	وليم شكسبير	عطيل	الشك القاتل	٥٦
١٩٥٣	رواية	جول فيرن	باتعة الخبز	باتعة الخبز	٥٧
١٩٥٣				غلطة عمر	٥٨
١٩٥٤	مسرحية	جول ماري	الأب المزيف	قلوب الناس	٥٩
١٩٥٤	قصة	الفونس كار	ماجدولين	رسالة غرام	٦٠
١٩٥٤	قصة	أدولف وينجري	القضية المشهورة	الملاك الظالم	٦١
١٩٥٤	مسرحية	مارسيل بانويل	توباز	الأستاذ شرف	٦٢
١٩٥٤	رواية	جورج أونيه	ملك الحديد	ارحم دموعي	٦٣
١٩٥٤	رواية	مارسيل بانويل	أنجيل	موعد مع السعادة	٦٤
١٩٥٥	مسرحية	ألكسندر ديماس الابن	غادة الكاميليا	عهد الهوى	٦٥
١٩٥٥	رواية	هنري ميرجيه	البوهيمية	أيماننا الحلوة	٦٦
١٩٥٥	قصة	جوتة	فاوست	موعد مع إبليس	٦٧
١٩٥٥	رواية	مارسيل بانويل	فاني	شاطيء النكريات	٦٨
١٩٥٦	قصة	إميل برونتي	مرتفعات ويزرنج	الغريب	٦٩
١٩٥٦	مسرحية	جو جول	المفتش العام	المفتش العام	٧٠

٧١	الجريمة والعقاب	الجريمة والعقاب	دوستوفسكى	رواية	١٩٥٧
٧٢	فتى أحلامى	أهمية أن يكون الإنسان جادا	لوسكار وايلد	رواية	١٩٥٧
٧٣	الشيطنانة الصغيرة	الولدان الشريران	بيير كورسيل	مسرحية	١٩٥٨
٧٤	سلم على الحباب	غادة الكاميليا	ألكسندر ديماس الابن	مسرحية	١٩٥٨
٧٥	مجرم فى أجازة	النمر النائم	جوزيف لوزى	قصة	١٩٥٨
٧٦	كهرومان	تابيس			١٩٥٨
٧٧	عواطف	الشهيدة	أدولف أنديرى	رواية	١٩٥٨
٧٨	الهاربة	أنجيل	جان جيونو	قصة	١٩٥٨
٧٩	المعلمة	عطيل	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٥٨
٨٠	المرأة المجهولة	مدام إكس		قصة	١٩٥٩
٨١	بنى أتهم	جاك الصغير		رواية	١٩٦٠
٨٢	أبو أحمد	عطيل	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٦٠
٨٣	حب فى حب	بيجماليون	برنارد شو	مسرحية	١٩٦٠
٨٤	لوعة الحب	الوحش الأدمى	إميل زولا	رواية	١٩٦٠
٨٥	سكر هاتم	العمة شارلى	براتون توماس	مسرحية	١٩٦٠
٨٦	نهر الحب	أنا كارنينا	ليو تولستوى	رواية	١٩٦٠
٨٧	زوجة من الشارع				١٩٦٠
٨٨	إشاعة حب	حديث المدينة	جون لرمون/ فينلوس	مسرحية	١٩٦٠
٨٩	الأزواج والصيف	هرشة السنوات السبع		قصة	١٩٦١

٩٠	هذا الرجل أحبه	جين إير	شارلوت برونتي	قصة	١٩٦٢
٩١	رسالة من امرأة مجهولة		ستيفان زفايج	قصة	١٩٦٢
٩٢	أه من حواء	ترويض النمرة	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٦٢
٩٣	قصة ممنوعة	مدرسة الزوجات	موليير	مسرحية	١٩٦٣
٩٤	أميرة العرب	تريستان وايسولت		أوبرا	١٩٦٣
٩٥	المتردة	ترويض النمرة	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٦٣
٩٦	الساحرة الصغيرة	الأب المزيف	جول ماري	مسرحية	١٩٦٣
٩٧	الجريمة الضاحكة		كاترين كوك	قصة	١٩٦٣
٩٨	صاحب الجلالة	الزائرون	ساشا جيتاري	مسرحية	١٩٦٣
٩٩	الليلة الأخيرة	السيدة المجهولة	مارجريت واين	قصة	١٩٦٣
١٠٠	مطلوب زوجة فورا	الفرصة السابعة	جوان جابريل	قصة	١٩٦٤
١٠١	العزاب الثلاثة	ثلاثة عقلاء مجانين		مسرحية	١٩٦٤
١٠٢	أمير الدهاء	الكونت دي مونت كريستو	الكسندر ديماس	رواية	١٩٦٤
١٠٣	هارب من الزواج	زواج فيجارو	بومارشيه	مسرحية	١٩٦٤
١٠٤	فتاة شاذة	قصة حياة كريستين كيلر		قصة	١٩٦٤
١٠٥	ثمن الحرية	ثمن الحرية	ريمون روبليس	مسرحية	١٩٦٤
١٠٦	العلمين	روميو وجولييت	وليم شكسبير	مسرحية	١٩٦٥
١٠٧	المدير الفني	توباز	مارسيل باتيول	مسرحية	١٩٦٥
١٠٨	آخر جنان	زرنيج ودانتيللا قديمة		مسرحية	١٩٦٥

١٠٩	أيام ضائعة	أعمدة المجتمع	هنريك إيسن	مسرحية	١٩٦٥
١١٠	أرملة وثلاث بنات	الغربان	هنرى بيك	مسرحية	١٩٦٥
١١١	اقتلنى من فضلك	متاعب صينى فى الصين	جول فيرن	رواية	١٩٦٥
١١٢	صغيرة على الحب	أدلى جونسون		مسرحية	١٩٦٦
١١٣	ليلة الزفاف	ملك الحديد	جورج أونيه	رواية	١٩٦٦
١١٤	من أحب	ذهب مع الريح	مارجريت ميتشيل	رواية	١٩٦٦
١١٥	العريس الثانى	المرحوم	ألكسندر بيون	مسرحية	١٩٦٧
١١٦	فى طريقى رجل	فانى	مارسيل بانويل	رواية	١٩٦٧
١١٧	أفراح	الكرسى ١٣		مسرحية	١٩٦٨
١١٨	أيام الحب	بيجماليون	برنارد شو	مسرحية	١٩٦٨
١١٩	عالم مضحك جدا	الكرسى ١٣		مسرحية	١٩٦٨
١٢٠	أنا الدكتور	دكتور كنوك	جيل رومان	مسرحية	١٩٦٨
١٢١	الناس اللى جوه	منزل الموت الأكيد		قصة	١٩٦٩
١٢٢	الحلوة عزيزة		فرنسية دى كرواسية		١٩٦٩
١٢٣	نصف ساعة زواج	زهرة الصبار	جريدى و باربييه	مسرحية	١٩٦٩
١٢٤	عائلات محترمة	زواج فيجارو	بومارشيه	مسرحية	١٩٦٩
١٢٥	دلال المصرية	البعث	ليو تولستوى	رواية	١٩٧٠
١٢٦	سفاح النساء	عندما ترفع الستار		مسرحية	١٩٧٠
١٢٧	أدم والنساء	أدم الجديد		قصة	١٩٧١

١٢٨	الحب المحرم	ألبرت	بيير بنوا	قصة	١٩٧١
١٢٩	رجل بلا ملامح	غادة الكاميليا	ألكسندر ديماس الابن	مسرحية	١٩٧٢
١٣٠	حب وكبرياء	ملك الحديد	جورج لونييه	رواية	١٩٧٢
١٣١	الشيطان امرأة	كارمن	بروسير مريمية	مسرحية	١٩٧٢
١٣٢	الزائرة	تحت شجرة اللبلاب	ماري ستيفارت	رواية	١٩٧٢
١٣٣	شباب يحترق	غرباء في البيت	جورج سيمنون	رواية	١٩٧٢
١٣٤	عاشق الروح	غادة الكاميليا	ألكسندر ديماس الابن	مسرحية	١٩٧٣
١٣٥	حكايتي مع الزمان	حق الأب	جورج لونييه	رواية	١٩٧٣
١٣٦	أنا وابنتي والحب	لوليتا	فلاديمير نيكوف	رواية	١٩٧٤
١٣٧	الإخوة الأعداء	الإخوة كرامازوف	دوستوفسكي	رواية	١٩٧٤
١٣٨	حبيبتى	دمعة وابتناسمة	جابر فالازى	رواية	١٩٧٤
١٣٩	امرأتان	الليدى وندرمير	أوسكار وايلد	مسرحية	١٩٧٥
١٤٠	نغم فى حياتى	فانى	مارسيل باتيول	رواية	١٩٧٥
١٤١	وبالوالدين إحسانا	ولدى	أندريه ميرابو	رواية	١٩٧٦
١٤٢	دائرة الانتقام	أكونت دي مونت كريستو	ألكسندر ديماس	رواية	١٩٧٦
١٤٣	العيال الطيبين	السيد	كورنى	مسرحية	١٩٧٦
١٤٤	توحيد	فانى	مارسيل باتيول	رواية	١٩٧٦
١٤٥	الكروان له شغاف		روجيه لاهونت	قصة	١٩٧٦
١٤٦	سونيا والمجنون	الجريمة والعقاب	دوستوفسكي	رواية	١٩٧٧

١٤٧	امراة من زجاج	مصدر أدبي إسباني		١٩٧٧
١٤٨	بص شوف سكر بتعمل ليه	أوليفر تويست	تشارلز ديكنز	رواية ١٩٧٧
١٤٩	جنون الحب		ستيفان زيفانج	قصة ١٩٧٧
١٥٠	الشياطين	المجانين	دوستيوفسكى	رواية ١٩٧٧
١٥١	مع حبي وأشواقى	ترويض النمرة	وليم شكسبير	مسرحية ١٩٧٧
١٥٢	العذاب لمرأة	الأب	سترنج برج	مسرحية ١٩٧٧
١٥٣	قطعة على نار	قطعة على صفيح ساخن	تنسى ويليامز	رواية ١٩٧٧
١٥٤	إيليس فى المدينة	الأب الخالد	بلزاك	رواية ١٩٧٨
١٥٥	البؤساء	البؤساء	فيكتور هوجو	رواية ١٩٧٨
١٥٦	المجرم	تيريزا راكان	إميل زولا	رواية ١٩٧٨
١٥٧	الرغبة والتمن	مهاجر بريسبان		مسرحية ١٩٧٨
١٥٨	حساب السنين			١٩٧٨
١٥٩	مع سبق الإصرار	الزوج الخالد	دوستيوفسكى	رواية ١٩٧٩
١٦٠	الملاعين	الملك لير	ويليام شكسبير	مسرحية ١٩٧٩
١٦١	لعنة الزمن	وفاة بائع متجول	آرثر ميللر	قصة ١٩٧٩
١٦٢	يمهل ولا يهمل	هاملت	ويليام شكسبير	مسرحية ١٩٧٩
١٦٣	الجنة تحت قدميها	بائعة الخبز	جوفيه دى موقتل	رواية ١٩٧٩
١٦٤	الرغبة	جانتسبى العظيم	سكوت فيتجيرالد	رواية ١٩٨٠
١٦٥	غاوى مشاكل	تزوجت رجلا ميتا		رواية ١٩٨٠

١٦٦	امراة بلا قيد	كارمن	بروسير ميريمية	مسرحية	١٩٨٠
١٦٧	X علامة معناها الخطأ	الكونت دي مونت كريستو	ألكسندر ديماس	رواية	١٩٨٠
١٦٨	الوحش داخل الإنسان	تيريزا راكان	إميل زولا	رواية	١٩٨١
١٦٩	العرافة		رواية فرنسية	رواية	١٩٨١
١٧٠	مع تحيتي لأستاذي العزيز	مدموازيل نيتوش		مسرحية فرنسا	١٩٨١
١٧١	اللي ضحك على الشيطان	المفتش العام	جو جول	مسرحية	١٩٨١
١٧٢	أنياب	عن قصة دراكولا		قصة	١٩٨١
١٧٣	وادي الذكريات		ميشيل حوايا	قصة	١٩٨١
١٧٤	حكمت المحكمة	الملك لير	ويليام شكسبير	مسرحية	١٩٨١
١٧٥	عيون لا تنام	رغبة تحت شجرة الدرلر	أوجين أونيل	مسرحية	١٩٨١
١٧٦	٤ - ٢ - ٤	الورثة		مسرحية	١٩٨١
١٧٧	سأعود بلا دموع	زيارة السيدة العجوز	دورنمات	قصة	١٩٨١
١٧٨	أشياء ضد القانون	البعث	ليو تولستوى	رواية	١٩٨٢
١٧٩	الخبز المر	مشهد من الجسر	آرثر ميللر	مسرحية	١٩٨٢
١٨٠	الكلمة الأخيرة	المتوحشة	جان أنوى	رواية	١٩٨٢
١٨١	الغيرة القاتلة	عطيل	ويليام شكسبير	مسرحية	١٩٨٢
١٨٢	مرسى فوق مرسى تحت	المرحوم	ألكسندر بيون	مسرحية	١٩٨٢
١٨٣	الأقدار الدامية	الحداد يليق بالكثرا	أوجين أونيل	مسرحية	١٩٨٢
١٨٤	الطاووس	صراع	ألكس موريسون	رواية	١٩٨٢

١٨٥	إنهم يسرقون الأراائب	هارى ووالتر فى المدينة		قصة	١٩٨٣
١٨٦	نعيمة فاكهة محرمة	وصية رجل ميت		رواية	١٩٨٤
١٨٧	تزوير فى أوراق رسمية	فيلومينا مادورأتو	إولاردو دى فيليبو	مسرحية	١٩٨٤
١٨٨	بنات إيليس	مهاجر برسيان	جورج شحادة	مسرحية	١٩٨٤
١٨٩	إنهم يقتلون الشرفاء	النائب هاليه		قصة	١٩٨٤
١٩٠	الزمار	هبوط أورفيوس	تينسى ويليامز	مسرحية	١٩٨٤
١٩١	الفول صديقى	البرجوازي النبيل	موليير	مسرحية	١٩٨٥
١٩٢	خرج ولم يعد	براعم الربيع	أ. م. بيتس	رواية	١٩٨٥
١٩٣	النشالة	سينتى الجميلة		رواية	١٩٨٥
١٩٤	الجريح	الأبله	دوستيوفسكى	رواية	١٩٨٥
١٩٥	انحراف	عربة اسمها اللذة	تينسى ويليامز	مسرحية	١٩٨٥
١٩٦	عاد لينتقم	البديل	جون راسل	قصة	١٩٨٨
١٩٧	خطة الشيطان	قاتل الزوجة		مسرحية	١٩٨٨
١٩٨	عائلة مشاغبة جدا	أنا جو		مسرحية	١٩٨٩
١٩٩	جحيم ٢	الذهب المبطل	ثورنتون وايلدر	قصة	١٩٩٠
٢٠٠	جزيرة الشيطان	الذهب المبطل	ثورنتون وايلدر	قصة	١٩٩٠
٢٠١	المطبخ	بوكاشيو			١٩٩٠
٢٠٢	رغبة متوحشة	جريمة فى جزيرة الماعز	أوجوينى	مسرحية	١٩٩١
٢٠٣	الراعى والنساء	جريمة فى جزيرة الماعز	أوجوينى	مسرحية	١٩٩١

٢٠٤	صائد الجبابرة	الكوت دي مونت كريستو	الكسندر ديماس	رواية	١٩٩١
٢٠٥	أقوى الرجال	وحش طوروس	عزيز نسين	مسرحية	١٩٩٣
٢٠٦	مستر دولار	المستر دولار		مسرحية	١٩٩٣
٢٠٧	خاطيطة	المحاكمة	كافكا		١٩٩٤
٢٠٨	قشر البندق	إنهم يقتلون الجياد		رواية	١٩٩٥
٢٠٩	استاكوزا	ترويض النمرة	ويليام شكسبير	مسرحية	١٩٩٦
٢١٠	جنة الشياطين	الرجل الذي مات مرتين	جورج أمادو	رواية	٢٠٠٠
٢١١	الرغبة	عربة اسمها اللذة	تينيلى ويليامز	مسرحية	٢٠٠٢
٢١٢	اختفاء جعفر المصرى	مركب بلا صياد	إيخاندرو كاسونا	مسرحية	٢٠٠٢

المصدر: استمارة جمع البيانات والمعلومات الخاصة بفيلموجرافية الدراسة.

ملحق (٤) الأفلام المصرية المأخوذة عن أفلام أجنبية
مرتبة زمنياً حسب تاريخ العرض.

م	الفيلم المصرى	سنة العرض	الفيلم الأجنبى	الدولة
١	العودة إلى الريف	١٩٣٩		النمسا
٢	ابن الصحراء	١٩٤٢	فالتينو	أمريكا
٣	هذا جناء أبى	١٩٤٥	عودة الأسير	أمريكا
٤	الماضى المجهول	١٩٤٦	عودة الأسير	أمريكا
٥	ليلى بنت الأغنياء	١٩٤٦	حدث ذات ليلة	أمريكا
٦	دائماً فى قلبى	١٩٤٦	جسر ووترلو	أمريكا
٧	أسير الظلام	١٩٤٧	العيون السوداء	
٨	الهائم	١٩٤٧	سيدة ليوم واحد	
٩	حرام عليك	١٩٥٢		أمريكا
١٠	مؤامرة	١٩٥٣	جنون القلب	بريطانيا
١١	حلل عليك	١٩٥٣		أمريكا
١٢	إنسان غلبان	١٩٥٤	أضواء المدينة	أمريكا
١٣	وداع فى الفجر	١٩٥٦	جسر ووترلو	أمريكا
١٤	الأرملة الطروب	١٩٥٦	الأرملة المرحة	

١٥	نهاية حب	١٩٥٧	صراع تحت الشمس	أمريكا
١٦	غريبة	١٩٥٨	الابنة المراهقة	أمريكا
١٧	امراة فى الطريق	١٩٥٨	صراع تحت الشمس	أمريكا
١٨	من أجل امرأة	١٩٥٩	تأمين مزدوج	أمريكا
١٩	هدى	١٩٥٩	الانتصار المظلم	
٢٠	نداء العشاق	١٩٦٠	صراع تحت الشمس	أمريكا
٢١	يوم من عمرى	١٩٦٠	حدث ذات ليلة	أمريكا
٢٢	الخرساء	١٩٦١	جونى بليندا	أمريكا
٢٣	غرام الأسىاد	١٩٦١	سابرينا	
٢٤	يوم من عمرى	١٩٦١	حدث ذات ليلة	أمريكا
٢٥	لن أعترف	١٩٦١	الحافة العارية	أمريكا
٢٦	موعد فى البرج	١٩٦٢	عمل للذكرى	
٢٧	رجل فى الظلام	١٩٦٣	البطل	أمريكا
٢٨	أنا وهو وهى	١٩٦٤	طلاق السيدة إكس	بريطانيا
٢٩	أعلى من حياتى	١٩٦٥	الشارع الخلفى	
٣٠	الباحثة عن الحب	١٩٦٥	هذه الملكية المدانة	أمريكا
٣١	المشاغب	١٩٦٥	دسترى يمتطى جواده مرة أخرى	أمريكا
٣٢	شئ فى حياتى	١٩٦٦	لقاء قصير	أمريكا
٣٣	جناب السفير	١٩٦٦	رومانوفا وجولييت	

٣٤	الحب الكبير	١٩٦٨	أريان	أمريكا
٣٥	مطاردة غرامية	١٩٦٨	بوينج بوينج	أمريكا
٣٦	شهر عسل بدون إزعاج	١٩٦٨		
٣٧	كيف تتخلص من زوجتك	١٩٦٩	كيف تقتل زوجتك	أمريكا
٣٨	فتاة الاستعراض	١٩٦٩	دعنا نحب	أمريكا
٣٩	الحب سنة ٧٠	١٩٦٩	بوينج بوينج	أمريكا
٤٠	كانت أيام	١٩٧٠	هرشة السنوات السبع	أمريكا
٤١	هروب	١٩٧٠	حطمت قيودي	أمريكا
٤٢	حرامى الورقة	١٩٧٠		
٤٣	لصوص على موعد	١٩٧٠	تويكاي	أمريكا
٤٤	شقة مفروشة	١٩٧٠	امشى لا داع للجرى	أمريكا
٤٥	فندق السعادة	١٩٧١	أهلا سبتمبر	أمريكا
٤٦	القتلة	١٩٧١	غريبان فى قطار	أمريكا
٤٧	الظريف والشهم والطماع	١٩٧١	امشى لا داع للجرى	أمريكا
٤٨	عصابة الشيطان	١٩٧١	اللغز	أمريكا
٤٩	غرام فى الطريق الزراعى	١٩٧١	حدث ذات ليلة	أمريكا
٥٠	مدرستى الحسناء	١٩٧١	الصعود من سلم الهبوط	بريطانيا
٥١	أزمة سكن	١٩٧٢	الشقة	أمريكا
٥٢	البحث عن قضيحة	١٩٧٣	دليل الرجل المتزوج	أمريكا

٥٣	الرغبة والضياع	١٩٧٣	ساعات اليأس	أمريكا
٥٤	غرام تلميذة	١٩٧٣	الشاهد	بريطانيا
٥٥	زمان يا حب	١٩٧٣	أهلا يا سبتمبر	أمريكا
٥٦	مدرسة المشاغبين	١٩٧٣	إلى سيدى الأستاذ مع حبي	بريطانيا
٥٧	أعظم طفل فى العالم	١٩٧٣	دورة الزواج	
٥٨	الأبطال	١٩٧٤	نيفادا سميث	
٥٩	أجمل أيام حياتى	١٩٧٤	حدث ذات ليلة	أمريكا
٦٠	امراة عاشقة	١٩٧٤	أسطورة فيدرا	
٦١	عجايب يلزمن	١٩٧٤	شرق عدن	أمريكا
٦٢	يوم الأحد الدامى	١٩٧٥	ساعات اليأس	أمريكا
٦٣	ومضى قطار العمر	١٩٧٥	بابا	تركيا
٦٤	حب أحلى من الحب	١٩٧٥	صوت الموسيقى	أمريكا
٦٥	لا تتركتى وحدى	١٩٧٥	مكتوب على الرياح	أمريكا
٦٦	الضحايا	١٩٧٥	إلى سيدى الأستاذ مع حبي	بريطانيا
٦٧	دقة قلب	١٩٧٦	لا ليس مع زوجى	أمريكا
٦٨	شوق	١٩٧٦	صراع تحت الشمس	أمريكا
٦٩	قمر للزمان	١٩٧٦	ليلى	
٧٠	علم عيال عيال	١٩٧٦	لولدك لولادى واولادنا	أمريكا
٧١	لا وقت للدموع	١٩٧٦	جسر ووتر لو	أمريكا

٧٢	فتاة تبحث عن الحب	١٩٧٧	هذه الملكية المدانة	أمريكا
٧٣	كان وكان وكان	١٩٧٧	فن الحب	
٧٤	ميعاد مع سوسو	١٩٧٧	شاريتي الحلوة	أمريكا
٧٥	وضاع العمر يا ولدي	١٩٧٨	مدام إكس	أمريكا
٧٦	الندم	١٩٧٨	العجوز والمراقة	بريطانيا
٧٧	ليالي ياسمين	١٩٧٨	كاري	أمريكا
٧٨	ومن الحب ما قتل	١٩٧٨	جولي	أمريكا
٧٩	شقة وعروسة يا رب	١٩٧٨	امشي لاداع للجري	أمريكا
٨٠	امراة بلا قلب	١٩٧٨	سوف تحبين أمي	أمريكا
٨١	بدون زواج أفضل	١٩٧٨	يوم أحد في نيويورك	أمريكا
٨٢	المحفظة معايا	١٩٧٨	النشال	أمريكا
٨٣	أنقذوا هذه العائلة	١٩٧٩	سنوات المستحيل	أمريكا
٨٤	دعوني أنتقم	١٩٧٩	الأب الثائر	فرنسا
٨٥	قاتل ما قتلش حد	١٩٧٩	الصديق الأمريكي	ألماني
٨٦	الوهم	١٩٧٩	الدوامة	أمريكا
٨٧	خلي بالك من جيرانك	١٩٧٩	أقدام حافية في الحديقة	أمريكا
٨٨	قصة الحي الغربي	١٩٧٩	قصة الحي الغربي	أمريكا
٨٩	رجل فقد عقله	١٩٨٠	اللغة الحارة	أمريكا
٩٠	الأبالسة	١٩٨٠	المغنى لا الأغنية	بريطانيا

٩١	حب لا يرى الشمس	١٩٨٠	صانعة الأطفال	أمريكا
٩٢	حبيبي دائما	١٩٨٠	قصة حب	أمريكا
٩٣	الجحيم	١٩٨٠	ساعي البريد يدق الجرس مرتين	أمريكا
٩٤	انتخبوا الدكتور سليمان	١٩٨١	امراة فى النافذة	أمريكا
٩٥	صراع العشاق	١٩٨١	صراع تحت الشمس	أمريكا
٩٦	للمشبه	١٩٨١	كان لصاً	فرنسا
٩٧	علاقة خطرة	١٩٨١	أخطار المهنة	فرنسا
٩٨	ليلة شتاء دافئة	١٩٨١	حدث ذات ليلة	أمريكا
٩٩	للمصوص	١٩٨١	كان لصاً	فرنسا
١٠٠	غريب فى بيتى	١٩٨٢	فتاة الوداع	
١٠١	نماء على الثوب الوردى	١٩٨٢	مأساة أمريكية	أمريكا
١٠٢	التار	١٩٨٢	بريفادوس	
١٠٣	السلخانة	١٩٨٢	الأب الروحى	أمريكا
١٠٤	عروسة وجوز عرسان	١٩٨٢	ثلاثة للاستعراض	
١٠٥	عصابة حمادة وتوتو	١٩٨٢	مرح مع ديك وجين	أمريكا
١٠٦	وضاع حبي هناك	١٩٨٢	زهرة عباد الشمس	إيطاليا
١٠٧	الأقوياء	١٩٨٢	صراع تحت الشمس	أمريكا
١٠٨	دعوة خاصة جدا	١٩٨٢	الحفلة	
١٠٩	الذئاب	١٩٨٣	ذئاب الميناء	

١١٠	عنتر شایل سيفه	١٩٨٣	العذاب	تركيا
١١١	خمسة باب	١٩٨٣	ايرما الغانية	أمريكا
١١٢	عالم وعالمة	١٩٨٣	الملاك الأزرق	
١١٣	واحدة بواحدة	١٩٨٤	يا حبيبي عد لي ثانية	
١١٤	البرنس	١٩٨٤	ناس طيبون وحفل تتويج	بريطانيا
١١٥	النصابين	١٩٨٤	حكاية نص الليل	
١١٦	يارب ولد	١٩٨٤	خلف العجايز	
١١٧	شوارع من نار	١٩٨٤	ايرما الغانية	أمريكا
١١٨	اللعة	١٩٨٤	ممر الصدمات	
١١٩	شقة الأستاذ حسن	١٩٨٤	الشقة	أمريكا
١٢٠	الصعاليك	١٩٨٥	بورساليانو	فرنسا
١٢١	الحلال والحرام	١٩٨٥	الجانب الآخر من منتصف الليل	
١٢٢	المجنونة	١٩٨٥	اعزف اللحن لي	
١٢٣	الأنثى	١٩٨٦	وخلق الله المرأة	
١٢٤	الفريسة	١٩٨٦	عربة اسمها الرغبة	أمريكا
١٢٥	سلام يا صاحبي	١٩٨٦	زملاء الشر	فرنسا
١٢٦	الكومندان	١٩٨٦	الثعلب	إيطاليا
١٢٧	أه يا بلد أه	١٩٨٦	زوربا اليوناني	أمريكا
١٢٨	قبل الوداع	١٩٨٦	الانتصار المظلم	

١٢٩	نولرة والوحش	١٩٨٧	أحذب نوتردام	أمريكا
١٣٠	للمواجهة	١٩٨٧	للقطار الأخير إلى جين هيل	أمريكا
١٣١	مهمة صعبة جدا	١٩٨٧	غريبان في قطار	أمريكا
١٣٢	للمرأة الحديدية	١٩٨٧	للعروس في ملابس الحداد	فرنسا
١٣٣	للملعوب	١٩٨٧		أمريكا
١٣٤	الأوهام	١٩٨٨	حمام المسباحة	
١٣٥	خطة الشيطان	١٩٨٨	أطلب م للقتل	أمريكا
١٣٦	للمجذنتان	١٩٨٨	حطمت قيودي	أمريكا
١٣٧	ثنى الغربية	١٩٨٩	وتنور الدوائر	فرنسا
١٣٨	جحيم تحت الماء	١٩٨٩	الذهب المبطل	أمريكا
١٣٩	ولاد الإيه	١٩٨٩	هانكى بانكى	أمريكا
١٤٠	للعب بالنار	١٩٨٩	هانكى بانكى	أمريكا
١٤١	الفتى الشرير	١٩٨٩	الوجه ذو الندبة	أمريكا
١٤٢	الطيب الشرس الوحش	١٩٩٠	الطيب والشرس والقيح	أمريكا
١٤٣	حنفى الأبهة	١٩٩٠	٤٨ ساعة	أمريكا
١٤٤	انفجار	١٩٩٠	دقيقتان إنذار	أمريكا
١٤٥	حلقة الرعب	١٩٩٠	سوف تحيين أمى	أمريكا
١٤٦	أقتل مراتى ولك تحياتى	١٩٩٠	نلس لايرحمون	أمريكا
١٤٧	الإمبراطور	١٩٩٠	الوجه ذو الندبة	أمريكا

١٤٨	مجانين على الطريق	١٩٩١	عالم مجنون مجنون	أمريكا
١٤٩	عصر القوة	١٩٩١	الأب للروحى	أمريكا
١٥٠	شمس الزناتى	١٩٩١	العظماء السبعة	أمريكا
١٥١	البحث عن سيد مرزوق	١٩٩١	بعد ساعات الليل	أمريكا
١٥٢	الشجمان	١٩٩٢	حالة امتنان	أمريكا
١٥٣	البلدوزر	١٩٩٢	الانتقام	أمريكا
١٥٤	لعبة الانتقام	١٩٩٢	شوجر لاند إكسبريس	أمريكا
١٥٥	خادمة ولكن	١٩٩٣	امراة جميلة	أمريكا
١٥٦	أجدع ناس	١٩٩٣	أفضل الأفضل	أمريكا
١٥٧	الجينز	١٩٩٤	امراة جميلة	أمريكا
١٥٨	طاطا وريكا وكاظم بيه	١٩٩٥	قصة منتصف الليل	أمريكا
١٥٩	وداعا للمزوبية	١٩٩٥	الشيخ	أمريكا
١٦٠	الرجل الشرس	١٩٩٦	تبادل الأمكنة	أمريكا
١٦١	اغتيال	١٩٩٦	الهارب	
١٦٢	نزوة	١٩٩٦	جاذبية قاتلة	أمريكا
١٦٣	سمكة وأربع قروش	١٩٩٧	سمكة اسمها واندا	أمريكا
١٦٤	شجيع السيمة	٢٠٠٠	الطريق الصعب	
١٦٥	جاعنا البيان التالى	٢٠٠١	أنا أحب المتاعب	أمريكا
١٦٦	الرجل الأبيض المتوسط	٢٠٠٢	Nothing to lose	أمريكا

١٦٧	عريس من جهة أمنية	٢٠٠٤	Meet the parents	أمريكا
١٦٨	تيتو	٢٠٠٤	Leon	أمريكا
١٦٩	زكي شان	٢٠٠٥	Win adate with tad hamiltan	أمريكا
١٧٠	حملة يلعب	٢٠٠٥		
١٧١	ملاكى إسكندرية	٢٠٠٥	High crimes	أمريكا
١٧٢	الحاسة السابعة	٢٠٠٥	ماذا تريد النساء	أمريكا
١٧٣	حرب أيطاليا	٢٠٠٥	لوشن إيفلين	أمريكا

المصدر: استمارة جمع البيانات والمعلومات الخاصة بفيلموجرافية الدراسة.

ملحق (٥) قائمة أفلام القطاع العام السينمائي المصري.

م	اسم الفيلم	العرض	المخرج	معلومات توضيحية
١	القاهرة في الليل	١٩٦٣	محمد سالم	غير مسجل عند سمير فريد
٢	منتهى الفرع	١٩٦٣	محمد سالم	
٣	الأيدى الناعمة	١٩٦٣	محمود نوالفقار	
٤	بين القصرين	١٩٦٤	حسن الإمام	
٥	زوج في أجازة	١٩٦٤	محمد عبد الجواد	
٦	المراهقات	١٩٦٤	سيف الدين شوكت	
٧	هارب من الزواج	١٩٦٤	حسن الصيفي	
٨	من أجل حنفي	١٩٦٤	حسن الصيفي	
٩	ثمن الحرية	١٩٦٤	نور الدمرداش	
١٠	اعترافات زوج	١٩٦٤	فطين عبد الوهاب	
١١	الابن المفقود	١٩٦٤	محمد كامل حسن	
١٢	نهر الحياة	١٩٦٤	حسن رضا	
١٣	العائلة الكريمة	١٩٦٤	فطين عبد الوهاب	
١٤	الطريق	١٩٦٤	حسام الدين مصطفى	
١٥	الرسالة الأخيرة	١٩٦٥	محمد كامل حسن	

١٦	الرجل المجهول	١٩٦٥	محمد عبد الجواد
١٧	العلمين	١٩٦٥	عبد العليم خطاب
١٨	هى والرجال	١٩٦٥	حسن الإمام
١٩	العقل والامل	١٩٦٥	عباس كامل
٢٠	الحرام	١٩٦٥	هنرى بركات
٢١	الجبل	١٩٦٥	خليل شوقي
٢٢	طريد الفردوس	١٩٦٥	فطين عبد الوهاب
٢٣	ليام ضائعة	١٩٦٥	بهي الدين شرف
٢٤	حب للجميع	١٩٦٥	عبد الرحمن شريف
٢٥	للرجال لا يتزوجون الجميلات	١٩٦٥	أحمد فاروق
٢٦	لرملة وثلاث بنات	١٩٦٥	جلال الشرقاوى
٢٧	للجزاء	١٩٦٥	عبد الرحمن الخميسي
٢٨	سكون العاصفة	١٩٦٥	أحمد ضياء الدين
٢٩	المستحيل	١٩٦٥	حسين كمال
٣٠	الاعتراف	١٩٦٥	سعد عرفة
٣١	العنب المر	١٩٦٥	فاروق عجرمة
٣٢	أعلى من حياتى	١٩٦٥	محمود نو الفقار
٣٣	الثلاثة يحبونها	١٩٦٥	محمود نو الفقار
٣٤	الخاتنة	١٩٦٥	كمال الشيخ

٣٥	هارب من الأيام	١٩٦٥	حسام الدين مصطفى	
٣٦	المماليك	١٩٦٥	عاطف سالم	إنتاج حلمي رفلة
٣٧	ابن كليوباترا	١٩٦٥	فرناندو بالدي	إنتاج مشترك أجنبي
٣٨	ثلاثة لصوح	١٩٦٥	فطين ، الشيخ ، الإمام	
٣٩	مراتي مدير عام	١٩٦٦	فطين عبد الوهاب	
٤٠	ثورة اليمن	١٩٦٦	عاطف سالم	
٤١	وداعاً أيها الليل	١٩٦٦	حسن رضا	
٤٢	سيد درويش	١٩٦٦	أحمد بدر خان	
٤٣	الحياة حلوة	١٩٦٦	حلمي حليم	
٤٤	صغيرة على الحب	١٩٦٦	نيازي مصطفى	
٤٥	شياطين الليل	١٩٦٦	نيازي مصطفى	
٤٦	عدو المرأة	١٩٦٦	محمود نو الفقار	
٤٧	المراقة للصغيرة	١٩٦٦	محمود نو الفقار	
٤٨	ليلة الزفاف	١٩٦٦	هنري بركات	
٤٩	القاهرة ٣٠	١٩٦٦	صلاح أبو سيف	
٥٠	خان الخليلى	١٩٦٦	عاطف سالم	
٥١	فارس بنى حمدان	١٩٦٦	نيازي مصطفى	
٥٢	كنوز	١٩٦٦	حلمي رفلة	إنتاج حلمي رفلة
٥٣	شيء فى حياتى	١٩٦٦	هنري بركات	إنتاج حلمي رفلة

٥٤	زوجة من باريس	١٩٦٦	عاطف سالم	إنتاج حلمى رفلة
٥٥	ابتسامة أبو الهول	١٩٦٦	روثيو تيسارى	إنتاج مشترك أجنبى
٥٦	قاهر الأطلنطى	١٩٦٦	لقونسو بريشيا	إنتاج مشترك أجنبى
٥٧	فارس الصحراء	١٩٦٦	لوزفالكو شيفيرانى	إنتاج مشترك أجنبى
٥٨	أخطر رجل فى العالم	١٩٦٧	نيلزى مصطفى	
٥٩	السمان والخريف	١٩٦٧	حسام الدين مصطفى	
٦٠	معسكر البنات	١٩٦٧	خليل شوقى	
٦١	الدخيل	١٩٦٧	نور الدمرداش	
٦٢	إضراب الشحنتين	١٩٦٧	حسن الإمام	
٦٣	الليالى الطويلة	١٩٦٧	محمود ذو الفقار	
٦٤	القبلة الأخيرة	١٩٦٧	محمود ذو الفقار	مسجل إنتاج أفلام الاتحاد
٦٥	معبودة الجماهير	١٩٦٧	حلمى رفلة	إنتاج حلمى رفلة
٦٦	الخروج من الجنة	١٩٦٧	محمود ذو الفقار	
٦٧	المخربون	١٩٦٧	كمال الشيخ	
٦٨	عندما نحب	١٩٦٧	فطين عبد الوهاب	
٦٩	أجازة صيف	١٩٦٧	سعد عرفة	
٧٠	جفت الأمطار	١٩٦٧	سيد عيسى	
٧١	جريمة فى الحى الهادىء	١٩٦٧	حسام الدين مصطفى	
٧٢	النصف الآخر	١٩٦٧	أحمد بدرخان	

٧٣	الزوجة الثانية	١٩٦٧	صلاح أبو سيف	
٧٤	غرام في الكرنك	١٩٦٧	علي رضا	
٧٥	العيوب	١٩٦٧	جلال الشرقاوي	
٧٦	نورا	١٩٦٧	محمود ذو الفقار	
٧٧	قصر للشوق	١٩٦٧	حسن الإمام	
٧٨	أفراح	١٩٦٨	أحمد بدرخان	
٧٩	٣ قصص	١٩٦٨	إبراهيم الصحن ، محمد نبيه ، حسن رضا	
٨٠	أيام الحب	١٩٦٨	حلمي حلمي	
٨١	حواء على الطريق	١٩٦٨	حسين حلمي للمهندس	
٨٢	مراتي مجنونة	١٩٦٨	حلمي حلمي	
٨٣	البوسطجي	١٩٦٨	حسين كمال	
٨٤	للمتمردين	١٩٦٨	توفيق صالح	
٨٥	القضية ٦٨	١٩٦٨	صلاح أبو سيف	
٨٦	جزيرة العشاق	١٩٦٨	حسن رضا	
٨٧	أرض النفاق	١٩٦٨	فطين عبد الوهاب	
٨٨	الرجل الذي فقد ظله	١٩٦٨	كمال الشيخ	
٨٩	قنديل أم هاشم	١٩٦٨	كمال عطية	
٩٠	أنا الدكتور	١٩٦٨	عباس حلمي	

٩١	المسيرك	١٩٦٨	عاطف سالم	
٩٢	كيف تسرق مليونيراً ؟	١٩٦٨	نجدى حافظ	
٩٣	كيف تسرق قبلة نرية ؟	١٩٦٨	أندريه نوفولشي	إنتاج مشترك أجنبي
٩٤	أبو الهول للزجاجي	١٩٦٨	لويجي بسكاتينو	إنتاج مشترك أجنبي
٩٥	شيء من الخوف	١٩٦٩	حسين كمال	
٩٦	حكاية من بلدنا	١٩٦٩	حلمي حليم	
٩٧	يوميات نائب في الأرياف	١٩٦٩	توفيق صالح	مسجل إنتاج لويس فيلم
٩٨	الناس اللي جوة	١٩٦٩	جلال الشرقاوى	
٩٩	لصوص لكن ظرفاء	١٩٦٩	إبراهيم لطفى	
١٠٠	أبواب الليل	١٩٦٩	حسن رضا	
١٠١	المسيد الباطى	١٩٦٩	توفيق صالح	
١٠٢	الحلوة عزيزة	١٩٦٩	حسن الإمام	
١٠٣	زوجة غيرة جداً	١٩٦٩	حلمي رفلة	
١٠٤	أكاذيب حواء	١٩٦٩	فطين عبد الوهاب	
١٠٥	ميرامار	١٩٦٩	كمال الشيخ	
١٠٦	٣ وجوه للحب	١٩٦٩	مدحت بكير، ناجى ريلض، مدوح شكرى	
١٠٧	نادية	١٩٧٠	أحمد بدرخان	
١٠٨	أصعب زواج	١٩٧٠	محمد نبيه	

١٠٩	الأرض	١٩٧٠	يوسف شاهين	
١١٠	أشياء لا تشتري	١٩٧٠	أحمد ضياء الدين	
١١١	غروب وشروق	١٩٧٠	كمال الشيخ	
١١٢	حرامى للورقة	١٩٧٠	على رضا	
١١٣	أنا وزوجتى والسكرتيرة	١٩٧٠	محمود ذو الفقار	
١١٤	أوهام الحب	١٩٧٠	ممدوح شكرى	
١١٥	سوق الحريم	١٩٧٠	يوسف مرزوق	
١١٦	ربع دستة أشرار	١٩٧٠	نجدى حافظ	غير مسجل عند سمير فريد/ وأبو شادى
١١٧	دلال المصرية	١٩٧٠	حسن الإمام	
١١٨	نار الشوق	١٩٧٠	محمد سالم	
١١٩	السراب	١٩٧٠	أنور الشناوى	مسجل إنتاج أفلام ماجدة
١٢٠	فجر الإسلام	١٩٧١	صلاح أبو سيف	
١٢١	ملكة الليل	١٩٧١	حسن رمزى	مسجل إنتاج محمد العشرى
١٢٢	الاختيار	١٩٧١	يوسف شاهين	
١٢٣	موعد مع الحبيب	١٩٧١	حلمى رفلة	
١٢٤	اعترافات امرأة	١٩٧١	سعد عرفة	إنتاج إيهاب الليثى
١٢٥	مذكرات الأنسة منال	١٩٧١	عباس كامل	
١٢٦	البعض يعيش مرتين	١٩٧١	كمال عطية	

١٢٧	رحلة لنينة	١٩٧١	فطين عبد الوهاب	مسجل إنتاج أفلام الاتحاد
١٢٨	لعبة كل يوم	١٩٧١	خليل شوقي	
١٢٩	ابنتي العزيزة	١٩٧١	حلمي رفلة	غير مسجل عند سمير فريد/ وأبو شادي
١٣٠	حادثة شرف	١٩٧١	شفيق شامية	مسجل إنتاج أفلام الشعب
١٣١	زوجتي والكلب	١٩٧١	سعيد مرزوق	
١٣٢	نحن الرجال طيبون	١٩٧١	إبراهيم لطفى	
١٣٣	الأضواء	١٩٧٢	حسين حلمي المهندس	
١٣٤	الناس والنيل	١٩٧٢	يوسف شاهين	
١٣٥	بنت بديعة	١٩٧٢	حسن الإمام	
١٣٦	أغنية على الممر	١٩٧٢	على عبد الخالق	
١٣٧	صور متنوعة	١٩٧٢	محمد عبد العزيز ، أشرف فهمي ، مكيور ثابت	
١٣٨	ليلة حب أخيرة	١٩٧٢	حلمي رفلة	
١٣٩	الحاجز	١٩٧٢	محمد راضي	
١٤٠	بيت من رمال	١٩٧٢	سعد عرفة	
١٤١	للشيماء	١٩٧٢	حسام الدين مصطفى	
١٤٢	حكايه بنت اسمها مرمر	١٩٧٢	هنري بركات	
١٤٣	وكر الأشرار	١٩٧٢	حسن الصيفي	مسجل أفلام حسن الصيفي
١٤٤	أضواء المدينة	١٩٧٢	فطين عبد الوهاب	

١٤٥	ليل وقضبان	١٩٧٢	أشرف فهمي	مسجل إنتاج عبد السلام موسى
١٤٦	دعوة للحياة	١٩٧٢	مدحت بكير	
١٤٧	الشحات	١٩٧٢	حسام الدين مصطفى	
١٤٨	زمان ياحب	١٩٧٣	عاطف سالم	مسجل إنتاج عبد السلام موسى
١٤٩	زهور برية	١٩٧٣	يوسف فرنسيس	
١٥٠	السلم الخلفي	١٩٧٣	عاطف سالم	
١٥١	الرجل الآخر	١٩٧٣	محمد بسيوني	
١٥٢	الشوارع الخلفية	١٩٧٤	كمال عطية	
١٥٣	أرملة ليلة الزفاف	١٩٧٤	السيد بدير	مسجل إنتاج عبد القادر الشناوى
١٥٤	المومياء	١٩٧٥	شادى عبد السلام	
١٥٥	الظلال فى الجانب الآخر	١٩٧٥	غالب شعث	
١٥٦	التلاقى	١٩٧٧	صبحى شفيق	
١٥٧	جنون الشباب	١٩٨٠	خليل شوقي	غير مسجل عند سمير فريد

المصدر: سمير فريد. السينما والتاريخ : ج ٢ . القاهرة : سمير فريد، ١٩٩٢. ص ١٠٤ - ١٠٩

المصدر: على أبو شادى. السينما والسياسة . الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠. ص ٧١ - ١١٣

ملحق (٦) أفلام شركة مصر للتمثيل والسينما
مرتبة زمنياً حسب تاريخ العرض.

م	اسم الفيلم	اسم المخرج	سنة العرض
١	وداد	فريتز كرامب	١٩٣٦
٢	الحل الأخير	عبد الفتاح حسن	١٩٣٧
٣	سلامة في خير	نيلزي مصطفى	١٩٣٧
٤	لاشين	فريتز كرامب	١٩٣٨
٥	شيء من لاشيء	أحمد بدر خان	١٩٣٨
٦	العزيمة	كمال سليم	١٩٣٩
٧	الدكتور	نيلزي مصطفى	١٩٣٩
٨	حياة الظلام	أحمد بدر خان	١٩٤٠
٩	سي عمر	نيلزي مصطفى	١٩٤١
١٠	إلى الأبد	كمال سليم	١٩٤١
١١	مصنع الزوجات	نيلزي مصطفى	١٩٤١
١٢	عاصفة على الريف	أحمد بدر خان	١٩٤١
١٣	محطة الأس	عبد الفتاح حسن	١٩٤٢
١٤	الستات في خطر	إبراهيم عمارة	١٩٤٢
١٥	على مسرح الحياة	أحمد بدر خان	١٩٤٢

١٦	أخيراً تزوجت	جمال مذكور	١٩٤٢
١٧	رابحة	نيازى مصطفى	١٩٤٣
١٨	قضية اليوم	كمال سليم	١٩٤٣
١٩	حب من السماء	عبد الفتاح حسن	١٩٤٣
٢٠	برلنتى	يوسف وهبى	١٩٤٤
٢١	سيف الجلاذ	يوسف وهبى	١٩٤٤
٢٢	حبابه	نيازى مصطفى	١٩٤٤
٢٣	غرام وانتقام	يوسف وهبى	١٩٤٤
٢٤	الحياة كفاح	جمال مذكور	١٩٤٥
٢٥	أحلام	إستيفان روستى	١٩٤٥
٢٦	شهر العسل	أحمد بدر خان	١٩٤٥
٢٧	السوق السوداء	كامل التلمسانى	١٩٤٥
٢٨	الزلة الكبرى	إبراهيم عمارة	١٩٤٥
٢٩	أصحاب السعادة	محمد كريم	١٩٤٥
٣٠	النائب العام	أحمد كامل مرسى	١٩٤٦
٣١	أرض النيل	عبد الفتاح حسن	١٩٤٦
٣٢	دائماً فى قلبى	صلاح أبوسيف	١٩٤٦
٣٣	ضربة القدر	يوسف وهبى	١٩٤٧
٣٤	شبح نصف الليل	عبد الفتاح حسن	١٩٤٧

١٩٤٧	أحمد بدر خان	فاطمة	٣٥
١٩٤٩	أحمد كامل مرسى	البيت الكبير	٣٦
١٩٤٩	يوسف وهبى	بيومى أفندى	٣٧
١٩٥٠	أحمد سالم	دموع الفرح	٣٨
١٩٥٠	نيزارى مصطفى	قمر ١٤	٣٩
١٩٥٠	صلاح لبوسيف	الصقر	٤٠
١٩٥١	عز الدين نو الفقار	لنا الماضى	٤١
١٩٥١	يوسف وهبى	أولاد الشوارع	٤٢
١٩٥١	عمر جميعى	وداعاً يا غرامى	٤٣
١٩٥٢	جمال منكور	للزهور الفتنة	٤٤
١٩٥٢	هنرى بركات	لحن الخلود	٤٥
١٩٥٣	عز الدين نو الفقار	قطار الليل	٤٦
١٩٥٣	جمال منكور	عائشة	٤٧
١٩٥٣	حلمى رفلة	ابن للإيجار	٤٨
١٩٥٣	عز الدين نو الفقار	وفاء	٤٩
١٩٥٤	أحمد كامل مرسى	كنت أهدم بيتى	٥٠
١٩٥٤	عز الدين نو الفقار	أقوى من الحب	٥١
١٩٥٤	جمال منكور	أثار فى الرمال	٥٢
١٩٥٤	أحمد كامل مرسى	أمريكتى من طنطا	٥٣

٥٤	فجر	عاطف سالم	١٩٥٥
٥٥	الله معنا	أحمد بدرخان	١٩٥٥
٥٦	أعلى من عينيه	عز الدين ذو الفقار	١٩٥٥
٥٧	العروسة الصغيرة	أحمد بدر خان	١٩٥٦

المصدر: إلهامى حسن. محمد طلعت حرب رائد صناعة السينما المصرية . القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،

.١٩٨٦

ملحق (٧) التوزيع التراكمي لإنتاجية الأفلام المعروضة سنوياً من ١٩٢٣ - ٢٠٠٥

م	سنة العرض	العدد	الترتبة	التراكمي
١	١٩٨٦	٩٧	١	٩٧
٢	١٩٨٥	٧٥	٢	١٧٢
٣	١٩٨٧	٧٢	٣	٢٤٤
٤	١٩٩٢	٧٠	٤	٣١٤
٥	١٩٥٤	٦٦	٥	٣٨٠
٦	١٩٩٠	٦٥	٦	٤٤٥
٧	١٩٨٤	٦٤	٧	٥٠٩
٨	١٩٥٣	٦٢	٨	٥٧١
٩	١٩٩١	٦١	٩	٦٣٢
١٠	١٩٥٢	٥٩	١٠	٦٩١
١١	١٩٦٠	٥٩	١٠	٧٥٠
١٢	١٩٥٩	٥٨	١١	٨٠٨
١٣	١٩٨٨	٥٧	١٢	٨٦٥
١٤	١٩٥٨	٥٥	١٣	٩٢٠
١٥	١٩٤٧	٥٤	١٤	٩٧٤

1.27	10	02	1992	16
1.79	16	02	1986	17
1131	16	02	1901	18
1182	16	02	1961	19
1230	16	02	1978	20
1286	17	01	1900	21
1337	17	01	1970	22
1387	18	00	1988	23
1437	18	00	1977	24
1486	19	89	1962	25
1538	20	88	1900	26
1582	20	88	1970	27
1629	21	87	1962	28
1676	21	87	1971	29
1723	21	87	1976	30
1769	22	86	1969	31
1810	22	86	1982	32
1861	22	86	1989	33
1906	23	80	1968	34

1901	23	20	1972	20
1990	24	22	1989	26
2.39	24	22	1973	27
2.82	20	23	1981	28
2122	26	22	1920	29
2166	26	22	1960	2.
22.8	26	22	1972	21
2229	27	21	1982	22
2289	28	2.	1907	23
2328	29	29	1906	22
2367	29	29	1966	20
22.6	29	29	1968	26
2220	29	29	1979	27
2281	3.	26	1967	28
2016	31	20	198.	29
2001	31	20	1992	0.
2082	32	22	2..2	01
2616	33	22	2..1	02
2627	32	21	1990	03

۲۶۷۸	۳۴	۳۱	۲۰۰۰	۵۴
۲۷۰۸	۳۵	۳۰	۲۰۰۵	۵۵
۲۷۳۶	۳۶	۲۸	۱۹۹۶	۵۶
۲۷۶۰	۳۷	۲۴	۲۰۰۴	۵۷
۲۷۸۳	۳۸	۲۳	۱۹۴۴	۵۸
۲۸۰۵	۳۹	۲۲	۱۹۴۲	۵۹
۲۸۲۶	۴۰	۲۱	۲۰۰۳	۶۰
۲۸۴۶	۴۱	۲۰	۱۹۹۸	۶۱
۲۸۶۴	۴۲	۱۸	۱۹۹۹	۶۲
۲۸۸۱	۴۳	۱۷	۱۹۳۷	۶۳
۲۸۹۷	۴۴	۱۶	۱۹۹۷	۶۴
۲۹۱۲	۴۵	۱۵	۱۹۴۳	۶۵
۲۹۲۶	۴۶	۱۴	۱۹۳۹	۶۶
۲۹۳۹	۴۷	۱۳	۱۹۳۶	۶۷
۲۹۵۱	۴۸	۱۲	۱۹۳۵	۶۸
۲۹۶۳	۴۸	۱۲	۱۹۴۰	۶۹
۲۹۷۵	۴۸	۱۲	۱۹۴۱	۷۰
۲۹۸۶	۴۹	۱۱	۱۹۳۸	۷۱
۲۹۹۴	۵۰	۸	۱۹۳۲	۷۲

٢٠٠١	٥١	٧	١٩٢٢	٧٢
٢٠٠٧	٥٢	٦	١٩٢٠	٧٤
٢٠١٢	٥٢	٦	١٩٢٤	٧٥
٢٠١٧	٥٢	٤	١٩٢٨	٧٦
٢٠١٩	٥٤	٢	١٩٢٩	٧٧
٢٠٢١	٥٤	٢	١٩٣١	٧٨
٢٠٢٢	٥٥	١	١٩٢٣	٧٩
٢٠٢٣	٥٥	١	١٩٢٧	٨٠
٢٠٢٣	٥٦	صفر	١٩٢٤	٨١
٢٠٢٣	٥٦	صفر	١٩٢٥	٨٢
٢٠٢٣	٥٦	صفر	١٩٢٦	٨٣
٢٠٢٣		٢٠٢٣	المجموع	

المصدر: فيلم جغرافية الدراسة.

ملحق (٨) التوزيع التراكمى لإنتاجية المخرجين.

مسلسل	اسم المخرج	سنة البدء	سنة التوقف	عدد الأفلام	الرتبة	التراكمى
١	نيازى مصطفى	١٩٣٧	١٩٨٧	١٠٨	١	١٠٨
٢	حسن الإمام	١٩٤٧	١٩٨٦	٩١	٢	١٩٩
٣	حسن الصيفى	١٩٥٣	١٩٩٣	٩١	٢	٢٩٠
٤	حسام الدين مصطفى	١٩٥٦	١٩٩٩	٨٩	٣	٣٧٩
٥	هنرى بركات	١٩٤٢	١٩٩٣	٨٤	٤	٤٦٣
٦	حلمى رفلة	١٩٤٧	١٩٨٥	٧١	٥	٥٣٤
٧	فطيم عبد الوهاب	١٩٤٩	١٩٧٢	٥٧	٦	٥٩١
٨	عاطف سالم	١٩٥٣	٢٠٠٢	٥٤	٧	٦٤٥
٩	نادر جلال	١٩٧٢	٢٠٠١	٥٢	٨	٦٩٧
١٠	محمد عبد العزيز	١٩٧٢	٢٠٠١	٥٠	٩	٧٤٧
١١	محمود نو الفقار	١٩٤٧	١٩٧٢	٥٠	٩	٧٩٧
١٢	أحمد السبعلاوى	١٩٧٨	٢٠٠٢	٤٧	١٠	٨٤٤
١٣	أشرف فهمى	١٩٧١	٢٠٠٢	٤٥	١١	٨٨٩
١٤	أحمد ضياء الدين	١٩٥١	١٩٧٧	٤٣	١٢	٩٣٢
١٥	حسين فوزى	١٩٣٩	١٩٦٢	٤٢	١٣	٩٧٤

١٦	أحمد بدرخان	١٩٣٧	١٩٦٩	٤١	١٤	١٠١٥
١٧	صلاح أبو سيف	١٩٤٦	١٩٩٤	٤٠	١٥	١٠٥٥
١٨	إبراهيم عمارة	١٩٤٢	١٩٧١	٣٩	١٦	١٠٩٤
١٩	كمال الشيخ	١٩٥٢	١٩٨٧	٣٦	١٧	١١٣٠
٢٠	على عبد الخالق	١٩٧٢	٢٠٠٤	٣٦	١٧	١١٦٦
٢١	عزالدين ذو الفقار	١٩٤٧	١٩٦٢	٣٣	١٨	١١٩٩
٢٢	يوسف شاهين	١٩٥٠	٢٠٠٤	٣٣	١٨	١٢٣٢
٢٣	ناصر حسين	١٩٧٩	٢٠٠٢	٣٣	١٨	١٢٦٥
٢٤	إبراهيم لاما	١٩٢٨	١٩٥١	٣٢	١٩	١٢٩٧
٢٥	توجو مزرلحي	١٩٣٠	١٩٤٦	٣٢	١٩	١٣٢٩
٢٦	عباس كامل	١٩٤٦	١٩٧٧	٣١	٢٠	١٣٦٠
٢٧	يوسف وهبي	١٩٣٥	١٩٦٣	٣٠	٢١	١٣٩٠
٢٨	حسين كمال	١٩٦٥	١٩٩٧	٢٩	٢٢	١٤١٩
٢٩	محمود فريد	١٩٥٨	١٩٩٣	٢٨	٢٣	١٤٤٧
٣٠	أحمد فؤاد	١٩٦٩	١٩٩٢	٢٧	٢٤	١٤٧٤
٣١	السيد زيادة	١٩٤٦	١٩٧٦	٢٥	٢٥	١٤٩٩
٣٢	يحيى العلمي	١٩٧٣	١٩٨٧	٢٥	٢٥	١٥٢٤
٣٣	سمير سيف	١٩٧٦	٢٠٠٣	٢٥	٢٥	١٥٤٩
٣٤	محمد عبد الجواد	١٩٤٥	١٩٦٥	٢٤	٢٦	١٥٧٣

١٥٩٧	٢٦	٢٤	١٩٧٢	١٩٤٨	حسن رضا	٣٥
١٦٢١	٢٦	٢٤	١٩٩٠	١٩٥٠	كمال عطية	٣٦
١٦٤٤	٢٧	٢٣	٢٠٠٢	١٩٧٧	أحمد يحيى	٣٧
١٦٦٦	٢٨	٢٢	١٩٥٠	١٩٣٧	عبد الفتاح حسن	٣٨
١٦٨٨	٢٨	٢٢	١٩٩٦	١٩٧٨	يس إسماعيل يس	٣٩
١٧١٠	٢٨	٢٢	٢٠٠٥	١٩٨٢	عمر عبد العزيز	٤٠
١٧٣١	٢٩	٢١	١٩٩٨	١٩٨٢	عاطف الطيب	٤١
١٧٥١	٣٠	٢٠	١٩٩٥	١٩٦٠	سعد عرفة	٤٢
١٧٧١	٣٠	٢٠	١٩٧٠	١٩٥٢	عيسى كرامة	٤٣
١٧٩٠	٣١	١٩	١٩٧٤	١٩٥٧	السيد بدير	٤٤
١٨٠٩	٣١	١٩	١٩٩٣	١٩٦٢	نجدى حافظ	٤٥
١٨٢٨	٣١	١٩	١٩٩٢	١٩٧٦	أحمد ثروت	٤٦
١٨٤٧	٣١	١٩	٢٠٠٥	١٩٨٠	محمد خان	٤٧
١٨٦٤	٣٢	١٧	١٩٥٩	١٩٣٠	محمد كريم	٤٨
١٨٨١	٣٢	١٧	٢٠٠٠	١٩٨١	منحت السباعى	٤٩
١٨٩٧	٣٣	١٦	١٩٤٧	١٩٣٣	أحمد جلال	٥٠
١٩١٣	٣٣	١٦	١٩٥٥	١٩٣٩	أحمد كامل مرسى	٥١
١٩٢٩	٣٣	١٦	٢٠٠٠	١٩٥٤	إسماعيل حسن	٥٢
١٩٤٥	٣٣	١٦	١٩٦١	١٩٤٧	حسين صدقى	٥٣

١٩٦١	٢٣	١٦	١٩٧٨	١٩٤٩	سيف الدين شوكت	٥٤
١٩٧٦	٢٤	١٥	١٩٧٥	١٩٤٧	حسن رمزي	٥٥
١٩٩١	٢٤	١٥	٢٠٠٣	١٩٨٥	عادل الأعصر	٥٦
٢٠٠٦	٢٤	١٥	١٩٩٧	١٩٨٥	عبد اللطيف زكي	٥٧
٢٠٢١	٢٤	١٥	٢٠٠٤	١٩٨٧	شريف عرفة	٥٨
٢٠٣٥	٢٥	١٤	١٩٥٤	١٩٣٧	فؤاد الجزيزلي	٥٩
٢٠٤٩	٢٥	١٤	١٩٥٣	١٩٤٦	حسن حلمي	٦٠
٢٠٦٣	٢٥	١٤	١٩٧٣	١٩٥٥	حلمي حلمي	٦١
٢٠٧٧	٢٥	١٤	٢٠٠٣	١٩٧١	سعيد مرزوق	٦٢
٢٠٩١	٢٥	١٤	١٩٩٢	١٩٧٢	محمد راضي	٦٣
٢١٠٥	٢٥	١٤	٢٠٠٥	١٩٨٥	ايناس اللغددي	٦٤
٢١١٨	٢٦	١٣	١٩٥٤	١٩٤٢	جمال مذكور	٦٥
٢١٣١	٢٦	١٣	١٩٥٤	١٩٤٥	أنور وجدى	٦٦
٢١٤٤	٢٦	١٣	١٩٧٤	١٩٥٦	زهير بكير	٦٧
٢١٥٧	٢٦	١٣	١٩٧٩	١٩٥٩	حسين حلمي المهندس	٦٨
٢١٧٠	٢٦	١٣	١٩٧٦	١٩٦١	عبد الرحمن شريف	٦٩
٢١٨٣	٢٦	١٣	١٩٨٦	١٩٦٨	عبد المنعم شكرى	٧٠
٢١٩٥	٢٧	١٢	١٩٨٦	١٩٦٨	كمال صلاح الدين	٧١
٢٢٠٧	٢٧	١٢	١٩٩٣	١٩٧٦	حسين عمارة	٧٢

٢٢١٨	٣٨	١١	١٩٨٦	١٩٧٢	تيسير عبود	٧٣
٢٢٢٩	٣٨	١١	٢٠٠١	١٩٨١	رافقت الميهي	٧٤
٢٢٤٠	٣٨	١١	١٩٩٦	١٩٨٢	خيرى بشارة	٧٥
٢٢٥١	٣٨	١١	١٩٤٥	١٩٣٧	كمال سليم	٧٦
٢٢٦٢	٣٨	١١	١٩٩٥	١٩٧٧	سيد طنطوري	٧٧
٢٢٧٣	٣٨	١١	٢٠٠٥	١٩٨٨	محمد النجار	٧٨
٢٢٨٣	٣٩	١٠	١٩٦٠	١٩٤٥	كامل التمساني	٧٩
٢٢٩٣	٣٩	١٠	١٩٦١	١٩٥١	يوسف معلوف	٨٠
٢٣٠٣	٣٩	١٠	١٩٩٤	١٩٦٠	عدلى خليل	٨١
٢٣١٣	٣٩	١٠	٢٠٠٢	١٩٧٣	على بدرخان	٨٢
٢٣٢٣	٣٩	١٠	١٩٨٨	١٩٧٩	أحمد ياسين	٨٣
٢٣٣٣	٣٩	١٠	١٩٩٢	١٩٨٤	نادية حمزة	٨٤
٢٣٤٣	٣٩	١٠	١٩٩١	١٩٨٦	شريف حمودة	٨٥
٢٣٥٣	٣٩	١٠	١٩٩٧	١٩٨٩	محمد مرزوق	٨٦
٢٣٦٣	٣٩	١٠	٢٠٠٥	١٩٩٣	سعيد حامد	٨٧
٢٣٧٢	٤٠	٩	١٩٨٥	١٩٦٢	على رضا	٨٨
٢٣٨١	٤٠	٩	١٩٨٧	١٩٧١	حسن يوسف	٨٩
٢٣٩٠	٤٠	٩	٢٠٠٠	١٩٨١	إبراهيم عفيفي	٩٠
٢٣٩٩	٤٠	٩	٢٠٠٠	١٩٩٢	إسماعيل جمال	٩١

۲۴۰۷	۴۱	۸	۱۹۴۵	۱۹۲۷	استيفان روستی	۹۲
۲۴۱۵	۴۱	۸	۱۹۵۱	۱۹۴۳	عمر جمعی	۹۳
۲۴۲۳	۴۱	۸	۱۹۹۲	۱۹۶۶	عادل صادق	۹۴
۲۴۳۱	۴۱	۸	۱۹۹۶	۱۹۸۴	أحمد النحاس	۹۵
۲۴۳۹	۴۱	۸	۱۹۹۴	۱۹۷۹	حسن إبراهيم	۹۶
۲۴۴۷	۴۱	۸	۲۰۰۵	۱۹۸۶	محمد أبوسيف	۹۷
۲۴۵۴	۴۲	۷	۱۹۵۰	۱۹۳۹	أحمد سالم	۹۸
۲۴۶۱	۴۲	۷	۱۹۷۸	۱۹۷۰	أنور الشناوی	۹۹
۲۴۶۸	۴۲	۷	۱۹۹۴	۱۹۸۴	سید سيف	۱۰۰
۲۴۷۵	۴۲	۷	۲۰۰۲	۱۹۸۶	یوسف أبوسيف	۱۰۱
۲۴۸۲	۴۲	۷	۲۰۰۱	۱۹۸۵	دلود عبد السيد	۱۰۲
۲۴۸۹	۴۲	۷	۲۰۰۱	۱۹۸۸	طارق النهری	۱۰۳
۲۴۹۵	۴۳	۶	۱۹۳۹	۱۹۳۶	أنغزی لورفتیلی	۱۰۴
۲۵۰۱	۴۳	۶	۱۹۶۱	۱۹۴۸	محمود إسماعیل	۱۰۵
۲۵۰۷	۴۳	۶	۱۹۵۲	۱۹۵۰	جیانی فیرنتشو	۱۰۶
۲۵۱۳	۴۳	۶	۱۹۶۴	۱۹۵۹	محمد کامل حسن	۱۰۷
۲۵۱۹	۴۳	۶	۱۹۸۸	۱۹۶۹	محمد سلمان	۱۰۸
۲۵۲۵	۴۳	۶	۱۹۸۱	۱۹۷۴	زکی صالح	۱۰۹
۲۵۳۱	۴۳	۶	۱۹۹۹	۱۹۷۷	محمد فاضل	۱۱۰

٢٥٣٧	٤٣	٦	١٩٩٣	١٩٨٣	محمد حسوب	١١١
٢٥٤٣	٤٣	٦	١٩٩٤	١٩٨٠	سمير حافظ	١١٢
٢٥٤٩	٤٣	٦	١٩٨٩	١٩٨٣	السعيد مصطفى	١١٣
٢٥٥٥	٤٣	٦	٢٠٠١	١٩٨٣	شريف يحيى	١١٤
٢٥٦١	٤٣	٦	١٩٩٣	١٩٨٥	عبد الهادي طه	١١٥
٢٥٦٧	٤٣	٦	١٩٩٤	١٩٨٦	ناجي أنجلو	١١٦
٢٥٧٣	٤٣	٦	١٩٩٦	١٩٩٠	سعيد محمد	١١٧
٢٥٧٩	٤٣	٦	١٩٩٢	١٩٨٦	محمد أبانة	١١٨
٢٥٨٥	٤٣	٦	٢٠٠٣	١٩٩١	علاء كريم	١١٩
٢٥٩٠	٤٤	٥	١٩٣٧	١٩٣٢	ماريو فولبي	١٢٠
٢٥٩٥	٤٤	٥	١٩٥٦	١٩٤٧	إبراهيم حلمي	١٢١
٢٦٠٠	٤٤	٥	١٩٦٥	١٩٥٠	بهاء الدين شرف	١٢٢
٢٦٠٥	٤٤	٥	١٩٦٢	١٩٥٣	إلهامي حسن	١٢٣
٢٦١٠	٤٤	٥	١٩٦٩	١٩٥٥	توفيق صالح	١٢٤
٢٦١٥	٤٤	٥	١٩٦٧	١٩٦٠	طلبة رضوان	١٢٥
٢٦٢٠	٤٤	٥	١٩٨٧	١٩٦٥	خليل شوقي	١٢٦
٢٦٢٥	٤٤	٥	١٩٩٤	١٩٧٣	يوسف فرنسيس	١٢٧
٢٦٣٠	٤٤	٥	١٩٨٦	١٩٨٤	حسين الوكيل	١٢٨
٢٦٣٥	٤٤	٥	١٩٩٥	١٩٨٥	صلاح سري	١٢٩

٢٦٤٠	٤٤	٥	١٩٩٤	١٩٨٧	أحمد صقر	١٣٠
٢٦٤٥	٤٤	٥	١٩٩٩	١٩٩٢	كريم ضياء الدين	١٣١
٢٦٥٠	٤٤	٥	٢٠٠٥	٢٠٠٠	علي رجب	١٣٢
٢٦٥٥	٤٤	٥	٢٠٠٥	١٩٩٨	سندرا نشأت	١٣٣
٢٦٥٩	٤٥	٤	١٩٣٠	١٩٢٧	وداد عرفى	١٣٤
٢٦٦٣	٤٥	٤	١٩٣٧	١٩٣٢	كلولو بوبا	١٣٥
٢٦٦٧	٤٥	٤	١٩٤٩	١٩٤٦	ولى الدين سامح	١٣٦
٢٦٧١	٤٥	٤	١٩٥٦	١٩٤٦	أحمد كامل حقاوى	١٣٧
٢٦٧٥	٤٥	٤	١٩٦٢	١٩٥٩	ريمون تصور	١٣٨
٢٦٧٩	٤٥	٤	١٩٨٣	١٩٦١	سيد عيسى	١٣٩
٢٦٨٣	٤٥	٤	١٩٧٢	١٩٦٣	محمد سالم	١٤٠
٢٦٨٧	٤٥	٤	١٩٧١	١٩٦٤	نور الدمرداش	١٤١
٢٦٩١	٤٥	٤	١٩٧٧	١٩٦٥	عبد الرحمن الخميسي	١٤٢
٢٦٩٥	٤٥	٤	١٩٧٥	١٩٦٩	ممدوح شكرى	١٤٣
٢٦٩٩	٤٥	٤	١٩٧٣	١٩٦٥	جلال الشرقاوى	١٤٤
٢٧٠٣	٤٥	٤	١٩٩٦	١٩٧٧	سيمون صالح	١٤٥
٢٧٠٧	٤٥	٤	١٩٨٧	١٩٧٨	هشام أبو النصر	١٤٦
٢٧١١	٤٥	٤	١٩٩٢	١٩٨١	محمد شبل	١٤٧
٢٧١٥	٤٥	٤	١٩٩٢	١٩٨٢	وصفى درويش	١٤٨

٢٧١٩	٤٥	٤	١٩٩٠	١٩٨٥	يوسف شرف الدين	١٤٩
٢٧٢٣	٤٥	٤	٢٠٠٢	١٩٨٦	كمال عيد	١٥٠
٢٧٢٧	٤٥	٤	١٩٩٢	١٩٨٧	جمال عمار	١٥١
٢٧٣١	٤٥	٤	٢٠٠٢	١٩٩٠	عادل عوض	١٥٢
٢٧٣٥	٤٥	٤	٢٠٠٠	١٩٩٤	شريف شعبان	١٥٣
٢٧٣٩	٤٥	٤	٢٠٠٥	١٩٩٣	محمد كامل القليوبي	١٥٤
٢٧٤٣	٤٥	٤	٢٠٠٤	١٩٩٠	طارق المريان	١٥٥
٢٧٤٧	٤٥	٤	٢٠٠٥	٢٠٠٢	وائل إحسان	١٥٦
٢٧٥١	٤٥	٤	٢٠٠٩	٢٠٠١	على إدريس	١٥٧
٢٧٥٤	٤٦	٣	١٩٣٣	١٩٢٧	عزيزة أمير	١٥٨
٢٧٥٧	٤٦	٣	١٩٤٧	١٩٤٣	فريد الجندى	١٥٩
٢٧٦٠	٤٦	٣	١٩٦٥	١٩٤٦	عبد المليم خطاب	١٦٠
٢٧٦٣	٤٦	٣	١٩٥٣	١٩٤٩	عبد الله بركات	١٦١
٢٧٦٦	٤٦	٣	١٩٥٧	١٩٥٢	أحمد الطوخى	١٦٢
٢٧٦٩	٤٦	٣	١٩٥٩	١٩٥٣	حمادة عبد الوهاب	١٦٣
٢٧٧٢	٤٦	٣	١٩٦١	١٩٥٩	رمسيس نجيب	١٦٤
٢٧٧٥	٤٦	٣	١٩٩١	١٩٦٨	محمد نبيه	١٦٥
٢٧٧٨	٤٦	٣	١٩٩٣	١٩٦٩	ملحت بكير	١٦٦
٢٧٨١	٤٦	٣	١٩٧٢	١٩٧٠	منير التونى	١٦٧

٢٧٨٤	٤٦	٣	٢٠٠٣	١٩٨٩	منير راضى	١٦٨
٢٧٨٧	٤٦	٣	١٩٩٤	١٩٨٤	هاني لاشين	١٦٩
٢٧٩٠	٤٦	٣	١٩٨٦	١٩٨٥	عدي يوسف	١٧٠
٢٧٩٣	٤٦	٣	١٩٩٠	١٩٨٦	عبد العليم زكى	١٧١
٢٧٩٦	٤٦	٣	١٩٩٣	١٩٨٧	علاء محبوب	١٧٢
٢٧٩٩	٤٦	٣	٢٠٠٠	١٩٨٨	يسرى نصر الله	١٧٣
٢٨٠٢	٤٦	٣	٢٠٠٢	١٩٩٣	رضوان الكاشف	١٧٤
٢٨٠٥	٤٦	٣	٢٠٠٢	١٩٩٣	جمال التابعى	١٧٥
٢٨٠٨	٤٦	٣	٢٠٠١	١٩٩٦	مجدى احمد على	١٧٦
٢٨١١	٤٦	٣	٢٠٠٤	١٩٩٦	اسامة فوزى	١٧٧
٢٨١٤	٤٦	٣	٢٠٠٢	١٩٩٨	مازن الجبلى	١٧٨
٢٨١٧	٤٦	٣	٢٠٠٥	٢٠٠١	خالد يوسف	١٧٩
٢٨٢٠	٤٦	٣	٢٠٠٣	١٩٩٨	فخر الدين نجيدة	١٨٠
٢٨٢٣	٤٦	٣	٢٠٠٥	٢٠٠٢	شريف مندور	١٨١
٢٨٢٦	٤٦	٣	٢٠٠٥	٢٠٠٢	احمد عواض	١٨٢
٢٨٢٩	٤٦	٣	٢٠٠٥	٢٠٠٢	رامى امام	١٨٣
٢٨٣١	٤٧	٢	١٩٣٥	١٩٣٠	شكرى ماضى	١٨٤
٢٨٣٣	٤٧	٢	١٩٣٣	١٩٣٢	ماتويل فيجاس	١٨٥
٢٨٣٥	٤٧	٢	١٩٣٦	١٩٣٤	ليلى ايتكمان	١٨٦

٢٨٣٧	٤٧	٢	١٩٣٦	١٩٣٥	الکسندر فارکاش	١٨٧
٢٨٣٩	٤٧	٢	١٩٣٧	١٩٣٦	تولیو کیارینی	١٨٨
٢٨٤١	٤٧	٢	١٩٣٨	١٩٣٦	فریتز کرامب	١٨٩
٢٨٤٣	٤٧	٢	١٩٤٤	١٩٣٧	بهیجة حافظ	١٩٠
٢٨٤٥	٤٧	٢	١٩٤٨	١٩٤٥	حسن عبد الوهاب	١٩١
٢٨٤٧	٤٧	٢	١٩٥٠	١٩٤٦	مصطفی حسن	١٩٢
٢٨٤٩	٤٧	٢	١٩٤٩	١٩٤٨	کمال برکات	١٩٣
٢٨٥١	٤٧	٢	١٩٥٠	١٩٤٩	فؤاد شبل	١٩٤
٢٨٥٣	٤٧	٢	١٩٥٥	١٩٥٢	حسن عامر	١٩٥
٢٨٥٥	٤٧	٢	١٩٥٥	١٩٥٤	إحسان فرغل	١٩٦
٢٨٥٧	٤٧	٢	١٩٦٦	١٩٦٥	علی بحیری	١٩٧
٢٨٥٩	٤٧	٢	١٩٧٦	١٩٦٨	أحمد مظهر	١٩٨
٢٨٦١	٤٧	٢	١٩٨٤	١٩٦٨	صلاح کریم	١٩٩
٢٨٦٣	٤٧	٢	١٩٧١	١٩٦٩	إبراهیم لطفی	٢٠٠
٢٨٦٥	٤٧	٢	١٩٧٥	١٩٦٩	إسماعیل القاضی	٢٠١
٢٨٦٧	٤٧	٢	١٩٧٧	١٩٧٢	مدکور ثابت	٢٠٢
٢٨٦٩	٤٧	٢	١٩٧٦	١٩٧٣	عبد الرحمن کیخیا	٢٠٣
٢٨٧١	٤٧	٢	١٩٧٨	١٩٧٣	محمد بسیونی	٢٠٤
٢٨٧٣	٤٧	٢	١٩٧٩	١٩٧٦	حسن حافظ	٢٠٥

٢٨٧٥	٤٧	٢	١٩٩٠	١٩٨٢	أحمد فؤاد درويش	٢٠٦
٢٨٧٧	٤٧	٢	١٩٨٧	١٩٨٤	فريد فتح الله	٢٠٧
٢٨٧٩	٤٧	٢	١٩٨٧	١٩٨٥	عبد الفتاح مديولى	٢٠٨
٢٨٨١	٤٧	٢	١٩٨٦	١٩٨٥	فايق إسماعيل	٢٠٩
٢٨٨٣	٤٧	٢	١٩٨٨	١٩٨٥	محمد وديع الشامي	٢١٠
٢٨٨٥	٤٧	٢	١٩٨٧	١٩٨٥	بشير الديك	٢١١
٢٨٨٧	٤٧	٢	١٩٨٧	١٩٨٦	عثمان شكرى سليم	٢١٢
٢٨٨٩	٤٧	٢	١٩٨٧	١٩٨٦	أحمد الخطيب	٢١٣
٢٨٩١	٤٧	٢	١٩٨٩	١٩٨٧	يه سف إبراهيم	٢١٤
٢٨٩٣	٤٧	٢	١٩٩٢	١٩٨٩	إبراهيم الموجي	٢١٥
٢٨٩٥	٤٧	٢	٢٠٠٤	١٩٩٣	خالد الحجر	٢١٦
٢٨٩٧	٤٧	٢	١٩٩٤	١٩٩١	تيمور سرى	٢١٧
٢٨٩٩	٤٧	٢	٢٠٠٠	١٩٩١	أسماء البكرى	٢١٨
٢٩٠١	٤٧	٢	١٩٩٢	١٩٩١	إبراهيم عرايس	٢١٩
٢٩٠٣	٤٧	٢	١٩٩٨	١٩٩٣	أنور قوادرى	٢٢٠
٢٩٠٥	٤٧	٢	١٩٩٦	١٩٩٣	عصام الشماع	٢٢١
٢٩٠٧	٤٧	٢	١٩٩٥	١٩٩٣	عبد الحليم النحاس	٢٢٢
٢٩٠٩	٤٧	٢	١٩٩٨	١٩٩٥	إسماعيل مراد	٢٢٣
٢٩١١	٤٧	٢	٢٠٠٤	١٩٩٩	أيهاب راضى	٢٢٤

٢٢٥	عادل أنيب	١٩٩٨	١٩٩٩	٢	٤٧	٢٩١٣
٢٢٦	أحمد عاطف	٢٠٠٠	٢٠٠٣	٢	٤٧	٢٩١٥
٢٢٧	محمد ياسين	٢٠٠٢	٢٠٠٣	٢	٤٧	٢٩١٧
٢٢٨	حامد سعيد	٢٠٠٠	٢٠٠٤	٢	٤٧	٢٩١٩
٢٢٩	محمد أمين	٢٠٠٠	٢٠٠٥	٢	٤٧	٢٩٢١
٢٣٠	عمرو عرفة	٢٠٠١	٢٠٠٥	٢	٤٧	٢٩٢٣
٢٣١	مجدى الهوارى	٢٠٠١	٢٠٠٥	٢	٤٧	٢٩٢٥
٢٣٢	إيهاب لمعى	٢٠٠٣	٢٠٠٤	٢	٤٧	٢٩٢٧
٢٣٣	أحمد نادر جلال	٢٠٠٣	٢٠٠٥	٢	٤٧	٢٩٢٩
٢٣٤	فيكتور روستو	١٩٢٣	١٩٢٣	١	٤٨	٢٩٣٠
٢٣٥	جاك شوتر	١٩٢٨	١٩٢٨	١	٤٨	٢٩٣١
٢٣٦	روكا	١٩٢٩	١٩٢٩	١	٤٨	٢٩٣٢
٢٣٧	عمر وصفى	١٩٢٩	١٩٢٩	١	٤٨	٢٩٣٣
٢٣٨	إحسان صبرى	١٩٣٠	١٩٣٠	١	٤٨	٢٩٣٤
٢٣٩	محمد صبرى	١٩٣٠	١٩٣٠	١	٤٨	٢٩٣٥
٢٤٠	محمود خليل راشد	١٩٣٢	١٩٣٢	١	٤٨	٢٩٣٦
٢٤١	فاطمة رشدى	١٩٣٣	١٩٣٣	١	٤٨	٢٩٣٧
٢٤٢	محمد بيومى	١٩٣٣	١٩٣٣	١	٤٨	٢٩٣٨
٢٤٣	أمينة محمد	١٩٣٧	١٩٣٧	١	٤٨	٢٩٣٩

٢٩٤٠	٤٨	١	١٩٣٧	١٩٣٧	الکسندر لیتکمان	٢٤٤
٢٩٤١	٤٨	١	١٩٣٧	١٩٣٧	کلیمان مزرأحی	٢٤٥
٢٩٤٢	٤٨	١	١٩٣٧	١٩٣٧	ل . نأجل	٢٤٦
٢٩٤٣	٤٨	١	١٩٤٠	١٩٤٠	مأمد العأاد	٢٤٧
٢٩٤٤	٤٨	١	١٩٤٦	١٩٤٦	توفیق فأروق للعأاد	٢٤٨
٢٩٤٥	٤٨	١	١٩٤٧	١٩٤٧	کمال أبو العلا	٢٤٩
٢٩٤٦	٤٨	١	١٩٤٨	١٩٤٨	عأء العزیز أسین	٢٥٠
٢٩٤٧	٤٨	١	١٩٤٩	١٩٤٩	صلاأ بدرأان	٢٥١
٢٩٤٨	٤٨	١	١٩٤٩	١٩٤٩	أوفریءو السأدرینی	٢٥٢
٢٩٤٩	٤٨	١	١٩٥١	١٩٥١	أأمد أورشید	٢٥٣
٢٩٥٠	٤٨	١	١٩٥١	١٩٥١	أیرأهیم عز الدین	٢٥٤
٢٩٥١	٤٨	١	١٩٥٢	١٩٥٢	مأمد صلاأ للکیلی	٢٥٥
٢٩٥٢	٤٨	١	١٩٥٢	١٩٥٢	مأسن سألو	٢٥٦
٢٩٥٣	٤٨	١	١٩٥٣	١٩٥٣	مأمد رأمی	٢٥٧
٢٩٥٤	٤٨	١	١٩٥٣	١٩٥٣	أوسأأوف	٢٥٨
٢٩٥٥	٤٨	١	١٩٥٣	١٩٥٣	ألال مصأفی	٢٥٩
٢٩٥٦	٤٨	١	١٩٥٥	١٩٥٥	مصأفی کمال البأری	٢٦٠
٢٩٥٧	٤٨	١	١٩٥٧	١٩٥٧	عأء الغنی أمر	٢٦١
٢٩٥٨	٤٨	١	١٩٥٨	١٩٥٨	عأء أأمید زکی	٢٦٢

٢٦٣	إبراهيم السيد	١٩٥٩	١٩٥٩	١	٤٨	٢٩٥٩
٢٦٤	ليمون كليوفسكى	١٩٥٩	١٩٥٩	١	٤٨	٢٩٦٠
٢٦٥	شريف والى	١٩٦٠	١٩٦٠	١	٤٨	٢٩٦١
٢٦٦	أندرو مارتون	١٩٦١	١٩٦١	١	٤٨	٢٩٦٢
٢٦٧	البيير نجيب	١٩٦١	١٩٦١	١	٤٨	٢٩٦٣
٢٦٨	حسن توفيق	١٩٦٢	١٩٦٢	١	٤٨	٢٩٦٤
٢٦٩	كوناكاميرا	١٩٦٣	١٩٦٣	١	٤٨	٢٩٦٥
٢٧٠	ماريو كوستا	١٩٦٤	١٩٦٤	١	٤٨	٢٩٦٦
٢٧١	يوسف عيسى	١٩٦٤	١٩٦٤	١	٤٨	٢٩٦٧
٢٧٢	كمال الشناوى	١٩٦٥	١٩٦٥	١	٤٨	٢٩٦٨
٢٧٣	فاروق عجرمة	١٩٦٥	١٩٦٥	١	٤٨	٢٩٦٩
٢٧٤	أحمد فاروق عطية	١٩٦٥	١٩٦٥	١	٤٨	٢٩٧٠
٢٧٥	فرناندو بالدو	١٩٦٥	١٩٦٥	١	٤٨	٢٩٧١
٢٧٦	ماجدة الصباحى	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٤٨	٢٩٧٢
٢٧٧	دنشيو تيسارى	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٤٨	٢٩٧٣
٢٧٨	ألفونسو بريشيا	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٤٨	٢٩٧٤
٢٧٩	لوزفالدو شيفيرانى	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٤٨	٢٩٧٥
٢٨٠	رانودى لاسليمو	١٩٦٧	١٩٦٧	١	٤٨	٢٩٧٦
٢٨١	لويجى سكاتينى	١٩٦٧	١٩٦٧	١	٤٨	٢٩٧٧

٢٨٢	لوتشيانو فوتشي	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٤٨	٢٩٧٨
٢٨٣	إبراهيم الصحن	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٤٨	٢٩٧٩
٢٨٤	ناجي رياض	١٩٩	١٩٦٩	١	٤٨	٢٩٨٠
٢٨٥	إبراهيم الشنقيري	١٩٧٠	١٩٧٠	١	٤٨	٢٩٨١
٢٨٦	عبد الحميد الشاذلي	١٩٧٠	١٩٧٠	١	٤٨	٢٩٨٢
٢٨٧	يوسف مرزوق	١٩٧٠	١٩٧٠	١	٤٨	٢٩٨٣
٢٨٨	شفيق شامية	١٩٧١	١٩٧١	١	٤٨	٢٩٨٤
٢٨٩	أمين الحكيم	١٩٧٢	١٩٧٢	١	٤٨	٢٩٨٥
٢٩٠	شادي عبد السلام	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٨	٢٩٨٦
٢٩١	نوري مهدي	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٨	٢٩٨٧
٢٩٢	غالب شعث	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٨	٢٩٨٨
٢٩٣	حسن إسماعيل	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٤٨	٢٩٨٩
٢٩٤	صبحي شفيق	١٩٧٧	١٩٧٧	١	٤٨	٢٩٩٠
٢٩٥	طلعت علام	١٩٧٨	١٩٧٨	١	٤٨	٢٩٩١
٢٩٦	يوسف شعبان محمد	١٩٧٨	١٩٧٨	١	٤٨	٢٩٩٢
٢٩٧	عبد الحلیم نصر	١٩٨٠	١٩٨٠	١	٤٨	٢٩٩٣
٢٩٨	سمير نوار	١٩٨٠	١٩٨٠	١	٤٨	٢٩٩٤
٢٩٩	مهند الأنصاري	١٩٨٣	١٩٨٣	١	٤٨	٢٩٩٥
٣٠٠	إبراهيم بغدادی	١٩٨٤	١٩٨٤	١	٤٨	٢٩٩٦

٢٩٩٧	٤٨	١	١٩٨٤	١٩٨٤	فاضل صالح	٣٠١
٢٩٩٨	٤٨	١	١٩٨٥	١٩٨٥	ناديا سالم	٣٠٢
٢٩٩٩	٤٨	١	١٩٨٥	١٩٨٥	محمد البشير	٣٠٣
٣٠٠٠	٤٨	١	١٩٨٦	١٩٨٦	حسن سيف الدين	٣٠٤
٣٠٠١	٤٨	١	١٩٨٦	١٩٨٦	هاني يان	٣٠٥
٣٠٠٢	٤٨	١	١٩٨٧	١٩٨٧	صلاح حبيب	٣٠٦
٣٠٠٣	٤٨	١	١٩٨٨	١٩٨٨	حاتم راضي	٣٠٧
٣٠٠٤	٤٨	١	١٩٨٨	١٩٨٨	رشاد عبد الغنى	٣٠٨
٣٠٠٥	٤٨	١	١٩٨٨	١٩٨٨	أحمد خضر	٣٠٩
٣٠٠٦	٤٨	١	١٩٨٨	١٩٨٨	محمد أسامة	٣١٠
٣٠٠٧	٤٨	١	١٩٩٠	١٩٩٠	محسن محيى الدين	٣١١
٣٠٠٨	٤٨	١	١٩٩٠	١٩٩٠	نبوى عجلان	٣١٢
٣٠٠٩	٤٨	١	١٩٩١	١٩٩١	سعيد عكاشة	٣١٣
٣٠١٠	٤٨	١	١٩٩١	١٩٩١	مؤمن السميحي	٣١٤
٣٠١١	٤٨	١	١٩٩٢	١٩٩٢	محمود حنفي	٣١٥
٣٠١٢	٤٨	١	١٩٩٢	١٩٩٢	نعمات رشدي	٣١٦
٣٠١٣	٤٨	١	١٩٩٢	١٩٩٢	فاروق الرشيدى	٣١٧
٣٠١٤	٤٨	١	١٩٩٢	١٩٩٢	مجدى محرم	٣١٨
٣٠١٥	٤٨	١	١٩٩٢	١٩٩٢	وحيد مخيمر	٣١٩

٣٠١٦	٤٨	١	١٩٩٣	١٩٩٣	سعيد شيمى	٣٢٠
٣٠١٧	٤٨	١	١٩٩٣	١٩٩٣	أحمد عبد السلام	٣٢١
٣٠١٨	٤٨	١	١٩٩٣	١٩٩٣	مدحت الشريف	٣٢٢
٣٠١٩	٤٨	١	١٩٩٣	١٩٩٣	طارق التلمسانى	٣٢٣
٣٠٢٠	٤٨	١	١٩٩٤	١٩٩٤	شيرين قاسم	٣٢٤
٣٠٢١	٤٨	١	١٩٩٤	١٩٩٤	أسامة الكرداوى	٣٢٥
٣٠٢٢	٤٨	١	١٩٩٦	١٩٩٦	أملى بهنسى	٣٢٦
٣٠٢٣	٤٨	١	١٩٩٦	١٩٩٦	زكى قطين عبد الوهاب	٣٢٧
٣٠٢٤	٤٨	١	١٩٩٧	١٩٩٧	سيد سعيد	٣٢٨
٣٠٢٥	٤٨	١	١٩٩٩	١٩٩٩	كريم جمال الدين	٣٢٩
٣٠٢٦	٤٨	١	٢٠٠٠	٢٠٠٠	محمد شعبان	٣٣٠
٣٠٢٧	٤٨	١	٢٠٠٠	٢٠٠٠	سالمح الباجورى	٣٣١
٣٠٢٨	٤٨	١	٢٠٠١	٢٠٠١	نور الشريف	٣٣٢
٣٠٢٩	٤٨	١	٢٠٠١	٢٠٠١	عاطف حتاة	٣٣٣
٣٠٣٠	٤٨	١	٢٠٠١	٢٠٠١	أشرف فليق	٣٣٤
٣٠٣١	٤٨	١	٢٠٠١	٢٠٠١	رائد لبيب	٣٣٥
٣٠٣٢	٤٨	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	يوسف منصور	٣٣٦
٣٠٣٣	٤٨	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	رافى جرجس	٣٣٧
٣٠٣٤	٤٨	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	فهمى الشرقاوى	٣٣٨

٣٣٩	مراد أكتاش	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١	٤٨	٣٠٣٥
٣٤٠	هاني خليفة	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١	٤٨	٣٠٣٦
٣٤١	أسامة العاصي	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١	٤٨	٣٠٣٧
٣٤٢	كاملة أبو زكري	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٣٨
٣٤٣	عادل يحيى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٣٩
٣٤٤	هالة خليل	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٤٠
٣٤٥	أكرم فريد	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٤١
٣٤٦	سعد هندأوى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٤٢
٣٤٧	وائل شركس	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٤٣
٣٤٨	عاطف شكرى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٨	٣٠٤٤
٣٤٩	شريف صبرى	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٤٥
٣٥٠	أحمد صالح	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٤٦
٣٥١	أحمد البدرى	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٤٧
٣٥٢	عثمان أبو لين	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٤٨
٣٥٣	أحمد مكى	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٤٩
٣٥٤	سامح عبد العزيز	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٥٠
٣٥٥	محسن أحمد	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٥١
٣٥٦	سيد عيسوى	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٥٢
٣٥٧	جمال قاسم	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٨	٣٠٥٣

٣٠٥٤	٤٨	١	٢٠٠٥	٢٠٠٥	ياسر زايد	٣٥٨
٣٠٥٥	٤٨	١	٢٠٠٥	٢٠٠٥	منال الصوفي	٣٥٩
٣٠٥٥		٣٠٥٥			المجموع	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ملحق (٩) التوزيع التراكمى لإنتاجية مديرى التصوير من ١٩٢٢ إلى ٢٠٠٥

مسلسل	اسم مدير التصوير	سنة البدء	سنة التوقف	عدد الأفلام	الرتبة	التراكمى
١	وحيد فريد	١٩٤٧	١٩٩٤	١٧٢	١	١٧٢
٢	عبد الحليم نصر	١٩٣٣	١٩٨١	١٣٠	٢	٣٠٢
٣	محمود نصر	١٩٤٢	١٩٩٤	١٢٦	٣	٤٢٨
٤	مصطفى حسن	١٩٤١	١٩٧٠	١٢٥	٤	٥٥٣
٥	كمال كريم	١٩٦٠	١٩٩٥	١١٨	٥	٦٧١
٦	محسن نصر	١٩٦٩	٢٠٠٤	١٠٥	٦	٧٧٦
٧	على خير الله	١٩٦٩	١٩٩٣	٩٩	٧	٨٧٥
٨	سعيد شيمى	١٩٧٦	٢٠٠٥	٩٧	٨	٩٧٢
٩	سمير فرج	١٩٧٥	٢٠٠٥	٩٤	٩	١٠٦٦
١٠	محمد عبد العظيم	١٩٢٩	١٩٦٥	٩٢	١٠	١١٥٨
١١	إبراهيم صالح	١٩٦٩	١٩٩٧	٨٨	١١	١٢٤٦
١٢	عبد العزيز فهمى	١٩٤٦	١٩٨٦	٨٢	١٢	١٣٢٨
١٣	عبد المنعم بهنسى	١٩٦٤	١٩٩٢	٨٢	١٢	١٤١٠
١٤	الفيزى أوفانيللى	١٩٣٠	١٩٦١	٧٨	١٣	١٤٨٨
١٥	وديد سرى	١٩٤٨	١٩٨٣	٧٤	١٤	١٥٦٢

١٦٣٤	١٥	٧٢	١٩٦٢	١٩٤٥	برونو سالفی	١٦
١٧٠٤	١٦	٧٠	١٩٦٨	١٩٤٧	کلیلیو ششیفالی	١٧
١٧٦٩	١٧	٦٥	١٩٥٢	١٩٣٤	فیری فلرکاش	١٨
١٨٣٢	١٨	٦٣	١٩٧٩	١٩٤٧	فیکتور أنطون	١٩
١٨٨٧	١٩	٥٥	٢٠٠١	١٩٧٠	عصام فرید	٢٠
١٩٤١	٢٠	٥٤	١٩٩٢	١٩٧٠	رمزی ایراهیم	٢١
١٩٩٥	٢٠	٥٤	٢٠٠٢	١٩٨٢	غنیم بهنسی	٢٢
٢٠٤٨	٢١	٥٣	١٩٧٤	١٩٤١	أحمد خورشید	٢٣
٢١٠٠	٢٢	٥٢	٢٠٠٥	١٩٧٣	رمسیس مرزوق	٢٤
٢١٤٣	٢٣	٤٣	١٩٨١	١٩٥٨	علی حسن	٢٥
٢١٨٦	٢٣	٤٣	١٩٨٨	١٩٦٤	عادل عبد العظیم	٢٦
٢٢٢٧	٢٤	٤١	٢٠٠٥	١٩٨٥	طارق التلمسانی	٢٧
٢٢٦٧	٢٥	٤٠	١٩٨٦	١٩٦٧	محمد عمارة	٢٨
٢٣٠٦	٢٦	٣٩	١٩٥٣	١٩٣٢	جولیودی لوکا	٢٩
٢٣٤٤	٢٧	٣٨	١٩٩٦	١٩٨٣	محمد طاهر	٣٠
٢٣٨١	٢٨	٣٧	١٩٧٤	١٩٥٢	مسعود عیسی	٣١
٢٤١٢	٢٩	٣١	١٩٥٢	١٩٣٦	سامی بریل	٣٢
٢٤٤٣	٢٩	٣١	٢٠٠٠	١٩٨٥	محمد خلیل	٣٣
٢٤٧٣	٣٠	٣٠	٢٠٠٥	١٩٨٥	محسن أحمد	٣٤

٢٥٠٣	٣٠	٣٠	٢٠٠٥	١٩٩٠	كمال عبد العزيز	٣٥
٢٥٣١	٣١	٢٨	١٩٩٥	١٩٦٢	ضياء المهدى	٣٦
٢٥٥٩	٣١	٢٨	٢٠٠١	١٩٨٩	رضا السيد	٣٧
٢٥٨٥	٣٢	٢٦	١٩٨٥	١٩٧١	مصطفى إمام	٣٨
٢٦٠٨	٣٣	٢٣	١٩٤٠	١٩٢٧	توليو كيارينى	٣٩
٢٦٣١	٣٣	٢٣	٢٠٠٠	١٩٨٦	محمد عسر	٤٠
٢٦٥١	٣٤	٢٠	١٩٨٣	١٩٦١	محمود فهمى	٤١
٢٦٧٠	٣٥	١٩	١٩٩٦	١٩٨٢	محمود عبد السميع	٤٢
٢٦٨٩	٣٥	١٩	١٩٩٢	١٩٨٥	أحمد عسر	٤٣
٢٧٠٧	٣٦	١٨	١٩٧٢	١٩٥٠	روبير طمبا	٤٤
٢٧٢٥	٣٦	١٨	٢٠٠٣	١٩٧٧	ماهر راضى	٤٥
٢٧٤٢	٣٧	١٧	٢٠٠٥	١٩٩٣	سمير بهزان	٤٦
٢٧٥٨	٣٨	١٦	٢٠٠٤	١٩٩٢	هشام سرى	٤٧
٢٧٧٣	٣٩	١٥	١٩٦٨	١٩٦٠	إبراهيم عادل	٤٨
٢٧٨٨	٣٩	١٥	١٩٩٥	١٩٦٨	جمال التابعى	٤٩
٢٨٠٢	٤٠	١٤	١٩٤٠	١٩٢٨	بريما فيرا	٥٠
٢٨١٦	٤٠	١٤	١٩٦٥	١٩٤٢	جورج سعد	٥١
٢٨٢٨	٤١	١٢	١٩٥٧	١٩٤٧	أوهان هاجوب	٥٢
٢٨٤٠	٤١	١٢	١٩٩٥	١٩٨٥	مأمون عطا	٥٣

٢٨٥٢	٤١	١٢	٢٠٠٥	١٩٩٧	مصطفى عز الدين	٥٤
٢٨٦٣	٤٢	١١	٢٠٠٥	١٩٩٥	أيمن أبو المكارم	٥٥
٢٨٧٣	٤٣	١٠	١٩٦٢	١٩٥٣	فؤاد عبد الملك	٥٦
٢٨٨٣	٤٣	١٠	١٩٩١	١٩٦٥	جمال عبادة	٥٧
٢٨٩٣	٤٣	١٠	١٩٩٦	١٩٨٥	محمد يوسف	٥٨
٢٩٠٢	٤٤	٩	١٩٤٤	١٩٤٠	إبراهيم شبيب	٥٩
٢٩١١	٤٤	٩	١٩٦٣	١٩٥٤	زكريا منصور	٦٠
٢٩٢٠	٤٤	٩	١٩٧٥	١٩٦٨	سعيد بكر	٦١
٢٩٢٩	٤٤	٩	١٩٩٦	١٩٧٨	عبد اللطيف فهمي	٦٢
٢٩٣٨	٤٤	٩	٢٠٠٤	١٩٩٤	سامح سليم	٦٣
٢٩٤٧	٤٤	٩	٢٠٠٥	٢٠٠١	إيهاب محمد علي	٦٤
٢٩٥٥	٤٥	٨	١٩٤٤	١٩٢٩	دافيد كورنيل	٦٥
٢٩٦٣	٤٥	٨	١٩٦٤	١٩٤٧	يوسف كرامة	٦٦
٢٩٧٠	٤٦	٧	١٩٣٩	١٩٣٥	إبراهيم لاما	٦٧
٢٩٧٧	٤٦	٧	١٩٩٠	١٩٨٧	شريف إحسان	٦٨
٢٩٨٤	٤٦	٧	٢٠٠٤	٢٠٠٠	أحمد عبد العزيز	٦٩
٢٩٩٠	٤٧	٦	١٩٤٤	١٩٣٠	حسن مراد	٧٠
٢٩٩٦	٤٧	٦	١٩٥١	١٩٤٧	رشاد سلامة	٧١
٣٠٠٢	٤٧	٦	١٩٥٢	١٩٥٠	ماسيمو دالاماتو	٧٢

٧٣	محمد عز العرب	١٩٥١	١٩٥٩	٦	٤٧	٣٠٠٨
٧٤	إبراهيم شامات	١٩٦٩	١٩٨٥	٦	٤٧	٣٠١٤
٧٥	محمود سابو	١٩٧٦	١٩٩٣	٦	٤٧	٣٠٢٠
٧٦	محمد شفيق	٢٠٠١	٢٠٠٥	٦	٤٧	٣٠٢٦
٧٧	حسن داهش	١٩٤٧	١٩٥٩	٦	٤٧	٣٠٣٢
٧٨	فارس وهبة	١٩٥٥	١٩٦٨	٥	٤٨	٣٠٣٧
٧٩	كمال عيد	١٩٨١	١٩٨٧	٥	٤٨	٣٠٤٢
٨٠	رعوف عبد الخالق	١٩٨٩	١٩٩٢	٥	٤٨	٣٠٤٧
٨١	أمبرتولانزانو	١٩٤٨	١٩٥٦	٤	٤٩	٣٠٥١
٨٢	والتر هولكمب	١٩٥١	١٩٥٢	٤	٤٩	٣٠٥٥
٨٣	عاطف المهدي	٢٠٠٢	٢٠٠٥	٤	٤٩	٣٠٥٩
٨٤	نزار شاكر	٢٠٠٤	٢٠٠٥	٤	٤٩	٣٠٦٣
٨٥	أحمد المرسى	٢٠٠٤	٢٠٠٥	٣	٥٠	٣٠٦٦
٨٦	محمد بيومي	١٩٢٣	١٩٣٣	٣	٥٠	٣٠٦٩
٨٧	جاستون مادري	١٩٣٠	١٩٣٢	٣	٥٠	٣٠٧٢
٨٨	جورج بنوا	١٩٣٥	١٩٤٠	٣	٥٠	٣٠٧٥
٨٩	جورج إستيليو	١٩٣٧	١٩٤٢	٣	٥٠	٣٠٧٨
٩٠	مراد فوزي	١٩٦٩	١٩٩٢	٣	٥٠	٣٠٨١
٩١	على الغزولي	١٩٧٠	١٩٨٦	٣	٥٠	٣٠٨٤

٣٠٨٦	٥١	٢	١٩٣٣	١٩٣٢	على رقى	٩٢
٣٠٨٨	٥١	٢	١٩٤٧	١٩٤٦	نيلزى مصطفى	٩٣
٣٠٩٠	٥١	٢	١٩٥٠	١٩٥٠	ويلي فيكتور فيتش	٩٤
٣٠٩٢	٥١	٢	١٩٥١	١٩٥١	جورج ميلون	٩٥
٣٠٩٤	٥١	٢	١٩٦٧	١٩٦٦	فلوستو روسى	٩٦
٣٠٩٦	٥١	٢	١٩٧٢	١٩٦٩	ممدوح هلال	٩٧
٣٠٩٨	٥١	٢	١٩٧٢	١٩٦٩	حسن عبد الفتاح	٩٨
٣١٠٠	٥١	٢	١٩٧١	١٩٧٠	غسان هارون	٩٩
٣١٠٢	٥١	٢	١٩٧٢	١٩٧١	رفعت راغب	١٠٠
٣١٠٤	٥١	٢	١٩٨٠	١٩٨٠	أحمد رمضان	١٠١
٣١٠٦	٥١	٢	١٩٩٢	١٩٨٤	شوقى على محمد	١٠٢
٣١٠٨	٥١	٢	١٩٨٦	١٩٨٥	برهان حماد	١٠٣
٣١١٠	٥١	٢	٢٠٠٥	٢٠٠١	محمد حمدى	١٠٤
٣١١٢	٥١	٢	٢٠٠٥	٢٠٠٢	جمال وهدان	١٠٥
٣١١٤	٥١	٢	٢٠٠٤	٢٠٠٣	وليد نبيل	١٠٦
٣١١٦	٥١	٢	٢٠٠٥	٢٠٠٥	شادى على	١٠٧
٣١١٨	٥١	٢	٢٠٠٥	١٩٩٥	بدوى تركى	١٠٨
٣١٢٠	٥١	٢	٢٠٠٥	٢٠٠٥	ممدوح عبد العزيز	١٠٩
٣١٢١	٥٢	١	١٩٢٧	١٩٢٧	حسن الهلباوى	١١٠

١١١	كارلو بوبا	١٩٢٨	١٩٢٨	١	٥٢	٣١٢٢
١١٢	ماير السندسكى	١٩٢٨	١٩٢٨	١	٥٢	٣١٢٣
١١٣	محمود خليل راشد	١٩٣٢	١٩٣٢	١	٥٢	٣١٢٤
١١٤	عبد القادر زكى	١٩٤٨	١٩٤٨	١	٥٢	٣١٢٥
١١٥	سانتوني -	١٩٥٠	١٩٥٠	١	٥٢	٣١٢٦
١١٦	فولى ايليا	١٩٥١	١٩٥١	١	٥٢	٣١٢٧
١١٧	أ. بلاستيروس	١٩٦٠	١٩٦٠	١	٥٢	٣١٢٨
١١٨	أحمد عطية	١٩٦٢	١٩٦٢	١	٥٢	٣١٢٩
١١٩	ماسارو فوجى بياشى	١٩٦٢	١٩٦٢	١	٥٢	٣١٣٠
١٢٠	سيلفيو ماكين	١٩٦٤	١٩٦٤	١	٥٢	٣١٣١
١٢١	هيلموت برجمان	١٩٦٥	١٩٦٥	١	٥٢	٣١٣٢
١٢٢	فرانكو فيلا	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٥٢	٣١٣٣
١٢٣	أوزفالدو شيفيراتى	١٩٦٦	١٩٦٦	١	٥٢	٣١٣٤
١٢٤	فيلكس مارتينيز	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٥٢	٣١٣٥
١٢٥	جوتسكو	١٩٦٨	١٩٦٨	١	٥٢	٣١٣٦
١٢٦	جورج روميلر	١٩٧١	١٩٧١	١	٥٢	٣١٣٧
١٢٧	شيلنكوف وش بترتشنكو	١٩٧٢	١٩٧٢	١	٥٢	٣١٣٨
١٢٨	يوجوانف لمبا	١٩٧٤	١٩٧٤	١	٥٢	٣١٣٩
١٢٩	خالد هارون	١٩٧٥	١٩٧٥	١	٥٢	٣١٤٠

٣١٤١	٥٢	١	١٩٦٩	١٩٦٩	محمد الرواس	١٣٠
٣١٤٢	٥٢	١	١٩٧٩	١٩٧٩	صلاح كريم	١٣١
٣١٤٣	٥٢	١	١٩٨٣	١٩٨٣	نسيم ونيس	١٣٢
٣١٤٤	٥٢	١	١٩٨٤	١٩٨٤	على مريتاني	١٣٣
٣١٤٥	٥٢	١	١٩٨٦	١٩٨٦	رجائي عتيق	١٣٤
٣١٤٦	٥٢	١	١٩٨٦	١٩٨٦	محمد برهان	١٣٥
٣١٤٧	٥٢	١	١٩٨٦	١٩٨٦	عبد الحكيم الريماني	١٣٦
٣١٤٨	٥٢	١	١٩٩٣	١٩٩٣	فريد آدمز	١٣٧
٣١٤٩	٥٢	١	٢٠٠١	٢٠٠١	بيير دوبيبة	١٣٨
٣١٥٠	٥٢	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	ديفيد بوزا	١٣٩
٣١٥١	٥٢	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	شريف شيمي	١٤٠
٣١٥٢	٥٢	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	سامي المغربي	١٤١
٣١٥٣	٥٢	١	٢٠٠٤	٢٠٠٤	مها رثدي	١٤٢
٣١٥٤	٥٢	١	٢٠٠٤	٢٠٠٤	كريس أشبروك	١٤٣
٣١٥٥	٥٢	١	٢٠٠٥	٢٠٠٥	مازن المتجول	١٤٤
٣١٥٦	٥٢	١	٢٠٠٥	٢٠٠٥	واتل درويش	١٤٥
٣١٥٦		٣١٥٦			المجموع	

المصدر: فيلموجرافية للدراسة.

ملحق (١٠) التوزيع التراكمى لإنتاجية المونتيرين من ١٩٢٢ : ٢٠٠٥

م	اسم المونتير	سنة البدء	سنة التوقف	العدد	الرتبة	التراكمى
١	فكرى رستم	١٩٥٩	١٩٩٩	٢٣٧	١	٢٣٧
٢	عبد العزيز فخرى	١٩٦٠	١٩٨٨	١٧٦	٢	٤١٣
٣	رشيدة عبد السلام	١٩٥٨	٢٠٠٤	١٧٣	٣	٥٨٦
٤	سعيد الشيخ	١٩٤٨	١٩٩٧	١٦١	٤	٧٤٧
٥	حسين عفيفى	١٩٥٢	٢٠٠٣	١٥٠	٥	٨٩٧
٦	حسين أحمد	١٩٥٤	١٩٧٨	١٣٥	٦	١٠٣٢
٧	صلاح عبد الرازق	١٩٦٨	٢٠٠٤	١٣٠	٧	١١٦٢
٨	ألبير نجيب	١٩٤٠	١٩٧١	١١٨	٨	١٢٨٠
٩	كمال أبو العلا	١٩٤٩	١٩٩٩	١١٠	٩	١٣٩٠
١٠	جلال مصطفى	١٩٣٧	١٩٨٧	١٠٤	١٠	١٤٩٤
١١	محمد الطباخ	١٩٧٨	١٩٩٦	٩٧	١١	١٥٩١
١٢	عادل منير	١٩٦٩	٢٠٠٥	٩٠	١٢	١٦٨١
١٣	عنايات السايس	١٩٨٣	٢٠٠٣	٧٢	١٣	١٧٥٣
١٤	فتحي داود	١٩٧١	٢٠٠٢	٦٩	١٤	١٨٢٢
١٥	نادية شكرى	١٩٦٥	٢٠٠٢	٦٨	١٥	١٨٩٠

١٦	ملوى بكير	١٩٨١	٢٠٠٣	٥٦	١٦	١٩٤٦
١٧	إميل بحرى	١٩٤٥	١٩٨٥	٥٥	١٧	٢٠٠١
١٨	كمال الشيخ	١٩٤١	١٩٥٢	٥٤	١٧	٢٠٥٥
١٩	حسن محمد حلمى [حسنوف]	١٩٥١	١٩٨٧	٥٢	١٩	٢١٠٧
٢٠	أحمد إسماعيل	١٩٤٢	١٩٧٠	٥٢	١٩	٢١٥٩
٢١	أحمد متولى	١٩٦٩	٢٠٠١	٤٩	٢٠	٢٢٠٨
٢٢	فتحى قاسم	١٩٥٠	١٩٦٩	٤٥	٢١	٢٢٥٣
٢٣	يوسف الملاح	١٩٨٣	٢٠٠٢	٤١	٢٢	٢٢٩٤
٢٤	إحسان فرغل	١٩٤٤	١٩٥٥	٤١	٢٢	٢٣٣٥
٢٥	عطية عبده	١٩٥٢	١٩٧١	٣٣	٢٣	٢٣٦٨
٢٦	عبد المنعم توفيق	١٩٤٩	١٩٦٠	٣٢	٢٤	٢٤٠٠
٢٧	محمد هاشم	١٩٨٦	٢٠٠٠	٢٩	٢٥	٢٤٢٩
٢٨	عطوى فايد	١٩٦٠	٢٠٠٢	٢٨	٢٦	٢٤٥٧
٢٩	مها رشدى	١٩٩٨	٢٠٠٢	٢١	٢٧	٢٤٧٨
٣٠	أميرة فايد	١٩٤٢	١٩٦١	٢١	٢٧	٢٤٩٩
٣١	معتز الكاتب	١٩٩٩	٢٠٠٥	٢٠	٢٨	٢٥١٩
٣٢	محمد عباس	١٩٥٠	١٩٦٠	١٩	٢٩	٢٥٣٨
٣٣	نجيب عرفة	١٩٤٦	١٩٦١	١٩	٢٩	٢٥٥٧
٣٤	طلعت فيضى	١٩٨٧	٢٠٠٠	١٨	٣٠	٢٥٧٥

٢٥٩١	٣١	١٦	٢٠٠٠	١٩٨٤	صلاح بسيوني	٣٥
٢٦٠٧	٣١	١٦	١٩٤٦	١٩٢٩	مارى كوينى	٣٦
٢٦٢٢	٣٢	١٥	١٩٥١	١٩٤٥	مارى شماس	٣٧
٢٦٣٧	٣٢	١٥	١٩٦٥	١٩٤٨	مصطفى مختار	٣٨
٢٦٥٢	٣٢	١٥	٢٠٠٤	١٩٦٨	صلاح خليل	٣٩
٢٦٦٧	٣٢	١٥	١٩٤٤	١٩٣٥	توجو مزراحي	٤٠
٢٦٨١	٣٣	١٤	١٩٤٨	١٩٣٥	هنرى بركات	٤١
٢٦٩٣	٣٤	١٢	٢٠٠١	١٩٩٥	أحمد داود	٤٢
٢٧٠٥	٣٤	١٢	١٩٤٦	١٩٤٢	صلاح أبوسيف	٤٣
٢٧١٦	٣٥	١١	١٩٧٢	١٩٥١	جميل عبد العزيز	٤٤
٢٧٢٧	٣٥	١١	١٩٧١	١٩٥٣	حلمى صانق	٤٥
٢٧٣٨	٣٥	١١	١٩٥٢	١٩٤٩	ريمون قربة	٤٦
٢٧٤٩	٣٥	١١	٢٠٠٤	٢٠٠٠	خالد مرعى	٤٧
٢٧٥٩	٣٦	١٠	١٩٩٥	١٩٨٦	محمد إبراهيم	٤٨
٢٧٦٩	٣٦	١٠	١٩٧٣	١٩٦٩	محيى عبد الجواد	٤٩
٢٧٧٩	٣٦	١٠	٢٠٠٥	١٩٩٨	منى ربيع	٥٠
٢٧٨٨	٣٧	٩	١٩٨٥	١٩٧٦	محمد البهى	٥١
٢٧٩٧	٣٧	٩	١٩٥٢	١٩٤٥	وفيقه أبوجبل	٥٢
٢٨٠٥	٣٨	٨	١٩٧٩	١٩٦٠	عاطف صبرى	٥٣

٢٨١٢	٣٩	٧	٢٠٠٥	١٩٩٧	سيد عبد المحسن	٥٤
٢٨١٩	٣٩	٧	٢٠٠٥	٢٠٠٠	دينا فاروق	٥٥
٢٨٢٦	٣٩	٧	١٩٨٣	١٩٥٤	سيد بسيوني	٥٦
٢٨٣٢	٤٠	٦	١٩٩٦	١٩٨٨	رحمة منتصر	٥٧
٢٨٣٨	٤٠	٦	١٩٧٧	١٩٦٩	شريف فيضى	٥٨
٢٨٤٤	٤٠	٦	٢٠٠٥	٢٠٠٢	ماجد مجدى	٥٩
٢٨٤٩	٤١	٥	١٩٤٧	١٩٣٧	فاهى بويديجين	٦٠
٢٨٥٤	٤١	٥	١٩٨٠	١٩٣٦	نيزارى مصطفى	٦١
٢٨٥٨	٤٢	٤	١٩٥٠	١٩٤٨	أوديث موصلى	٦٢
٢٨٦٢	٤٢	٤	١٩٤٢	١٩٣٧	جمال منكور	٦٣
٢٨٦٦	٤٢	٤	١٩٦١	١٩٥٣	كمال الدين فهمى	٦٤
٢٨٧٠	٤٢	٤	١٩٤٠	١٩٢٨	محمد كريم	٦٥
٢٨٧٤	٤٢	٤	١٩٩٤	١٩٨٩	نبيل دراز	٦٦
٢٨٧٨	٤٢	٤	١٩٥٥	١٩٥٠	هدى للمهدي	٦٧
٢٨٨٢	٤٢	٤	١٩٥١	١٩٤٧	رشاد سلامة	٦٨
٢٨٨٦	٤٢	٤	٢٠٠٥	٢٠٠١	رباب عبد اللطيف	٦٩
٢٨٩٠	٤٢	٤	٢٠٠٤	٢٠٠١	داليا الناصر	٧٠
٢٨٩٤	٤٢	٤	٢٠٠٥	٢٠٠٥	منار حسنى	٧١
٢٨٩٨	٤٢	٤	١٩٥٢	١٩٤٦	نعمات فايد	٧٢

٢٩٠١	٤٣	٣	١٩٧٣	١٩٧١	إبراهيم عرايس	٧٣
٢٩٠٤	٤٣	٣	١٩٤١	١٩٤٠	بدر لاما	٧٤
٢٩٠٧	٤٣	٣	١٩٤٩	١٩٤٧	عبد الحميد عبد الفتاح	٧٥
٢٩١٠	٤٣	٣	١٩٥٩	١٩٥٦	فتحي صالح	٧٦
٢٩١٣	٤٣	٣	١٩٨٧	١٩٨٣	محمد السيد	٧٧
٢٩١٦	٤٣	٣	١٩٨٥	١٩٧٢	ميثال تامر	٧٨
٢٩١٩	٤٣	٣	٢٠٠٥	٢٠٠٢	أحمد عبد الله	٧٩
٢٩٢٢	٤٣	٣	٢٠٠٥	٢٠٠٠	داليا هلال	٨٠
٢٩٢٥	٤٣	٣	٢٠٠٥	١٩٩٨	شريف عزت	٨١
٢٩٢٨	٤٣	٣	١٩٣٩	١٩٣٨	أنفيزي أورفانيلى	٨٢
٢٩٣١	٤٣	٣	١٩٤٨	١٩٣٥	إبراهيم لاما	٨٣
٢٩٣٤	٤٣	٣	١٩٤٢	١٩٢٧	إستيفان روستى	٨٤
٢٩٣٧	٤٣	٣	١٩٤٧	١٩٤٢	بدر عبد الله	٨٥
٢٩٣٩	٤٤	٢	١٩٤٧	١٩٤٦	بهيجة حافظ	٨٦
٢٩٤١	٤٤	٢	٢٠٠١	٢٠٠٠	تامر عزت	٨٧
٢٩٤٣	٤٤	٢	١٩٤٧	١٩٤٦	حسن رضا	٨٨
٢٩٤٥	٤٤	٢	١٩٦٢	١٩٥٩	حلمى حسن الجنائنى	٨٩
٢٩٤٧	٤٤	٢	١٩٨٣	١٩٦٧	سيد عيسى	٩٠
٢٩٤٩	٤٤	٢	١٩٩٣	١٩٩٢	صفاء الليثى	٩١

٢٩٥١	٤٤	٢	١٩٨٠	١٩٤٦	عبد الحليم نصر	٩٢
٢٩٥٣	٤٤	٢	١٩٥١	١٩٥١	عبد الله إبراهيم	٩٣
٢٩٥٥	٤٤	٢	١٩٨٦	١٩٤٩	مارسيل صالح	٩٤
٢٩٥٧	٤٤	٢	١٩٦٢	١٩٦٢	ولاء صلاح الدين	٩٥
٢٩٥٩	٤٤	٢	٢٠٠٥	٢٠٠٣	هايدى مجد الدين	٩٦
٢٩٦١	٤٤	٢	١٩٣٦	١٩٣٥	ماريو فولبي	٩٧
٢٩٦٣	٤٤	٢	١٩٥١	١٩٥٠	لنجا وميلا	٩٨
٢٩٦٥	٤٤	٢	١٩٧٥	١٩٧٤	مروان عكلوى	٩٩
٢٩٦٧	٤٤	٢	١٩٨٦	١٩٨٥	لوك بلرنيه	١٠٠
٢٩٦٩	٤٤	٢	٢٠٠٥	٢٠٠٠	دعاء فاضل	١٠١
٢٩٧١	٤٤	٢	٢٠٠٣	١٩٩٩	خالد الشقرا	١٠٢
٢٩٧٣	٤٤	٢	١٩٣٩	١٩٣٧	كمال سليم	١٠٣
٢٩٧٤	٤٥	١	١٩٤١	١٩٤١	أحمد جلال	١٠٤
٢٩٧٥	٤٥	١	١٩٤٧	١٩٤٧	أحمد عبد الفتاح	١٠٥
٢٩٧٦	٤٥	١	١٩٣٢	١٩٣٢	إكلير بتراج	١٠٦
٢٩٧٧	٤٥	١	١٩٣٧	١٩٣٧	أمينة مصد	١٠٧
٢٩٧٨	٤٥	١	١٩٨٦	١٩٨٦	ليمان شكرى	١٠٨
٢٩٧٩	٤٥	١	١٩٨٢	١٩٨٢	بهاء النفاش	١٠٩
٢٩٨٠	٤٥	١	١٩٤٥	١٩٤٥	حسن عبد الوهاب	١١٠

٢٩٨١	٤٥	١	١٩٦٤	١٩٦٤	حلمي الجندي	١١١
٢٩٨٢	٤٥	١	١٩٤٦	١٩٤٦	سعد نديم	١١٢
٢٩٨٣	٤٥	١	١٩٧٦	١٩٧٦	سعيد عبد الله	١١٣
٢٩٨٤	٤٥	١	١٩٤٧	١٩٤٧	عباس أحمد	١١٤
٢٩٨٥	٤٥	١	١٩٥٣	١٩٥٣	عباس عثمان	١١٥
٢٩٨٦	٤٥	١	١٩٤٨	١٩٤٨	عبد العليم خطاب	١١٦
٢٩٨٧	٤٥	١	١٩٢٧	١٩٢٧	عزيزة أمير	١١٧
٢٩٨٨	٤٥	١	١٩٤٨	١٩٤٨	عمر جميعي	١١٨
٢٩٨٩	٤٥	١	١٩٥٣	١٩٥٣	فؤاد الطوخي	١١٩
٢٩٩٠	٤٥	١	١٩٦٧	١٩٦٧	محمد الزرقا	١٢٠
٢٩٩١	٤٥	١	١٩٣٣	١٩٣٣	محمد بيومي	١٢١
٢٩٩٢	٤٥	١	١٩٦١	١٩٦١	محمد نبيه	١٢٢
٢٩٩٣	٤٥	١	١٩٣١	١٩٣١	محمود خليل راشد	١٢٣
٢٩٩٤	٤٥	١	١٩٨٣	١٩٨٣	مشيرة عفيفي	١٢٤
٢٩٩٥	٤٥	١	١٩٥٠	١٩٥٠	مصطفى كمال البنوي	١٢٥
٢٩٩٦	٤٥	١	١٩٨٨	١٩٨٨	منى الأرناؤوطي	١٢٦
٢٩٩٧	٤٥	١	١٩٥٥	١٩٥٥	يحيى العنوي	١٢٧
٢٩٩٨	٤٥	١	١٩٣٥	١٩٣٥	ألكسندر فاركاش	١٢٨
٢٩٩٩	٤٥	١	١٩٣٥	١٩٣٥	بروسبيري	١٢٩

١٣٠	توليو كولرينى	١٩٣٦	١٩٣٦	١	٤٥	٣٠٠٠
١٣١	فؤاد الجزايرلى	١٩٣٩	١٩٣٩	١	٤٥	٣٠٠١
١٣٢	توتو فايد	١٩٥٣	١٩٥٣	١	٤٥	٣٠٠٢
١٣٣	أنطونيو رامبرية	١٩٥٩	١٩٥٩	١	٤٥	٣٠٠٣
١٣٤	صاحب حداد	١٩٧٠	١٩٧٠	١	٤٥	٣٠٠٤
١٣٥	ك . كوترى	١٩٧٤	١٩٧٤	١	٤٥	٣٠٠٥
١٣٦	جولى شيرلى	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٥	٣٠٠٦
١٣٧	كريستا يونسكو	١٩٩٣	١٩٩٣	١	٤٥	٣٠٠٧
١٣٨	آلان روبرتس	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٥	٣٠٠٨
١٣٩	الموجى الصغير	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٥	٣٠٠٩
١٤٠	نفيسة خليل	٢٠٠٢	٢٠٠٢	١	٤٥	٣٠١٠
١٤١	سعيد المباشر	٢٠٠٣	٢٠٠٣	١	٤٥	٣٠١١
١٤٢	منار حسين	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٥	٣٠١٢
١٤٣	عاطف للمهدى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٥	٣٠١٣
١٤٤	إيهاب راضى	٢٠٠٤	٢٠٠٤	١	٤٥	٣٠١٤
١٤٥	نسرین فهم	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٥	٣٠١٥
١٤٦	عمرو صلاح الدين	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٥	٣٠١٦
١٤٧	غلاة عز	٢٠٠٥	٢٠٠٥	١	٤٥	٣٠١٧
	المجموع			٣٠١٧		٣٠١٧

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ملحق (١١) التوزيع التراكمي لكتاب السيناريو حسب الإنتاجية من ١٩٢٢ : ٢٠٠٥ .

م	اسم كاتب السيناريو	بدأ	توقف	عدد الأفلام	الرتبة	التراكمي
١	عبد الحى أنيب	١٩٥٨	٢٠٠٢	٨٧	١	٨٧
٢	محمد مصطفى سامى	١٩٥١	١٩٨٤	٧٦	٢	١٦٣
٣	فبصل ندا	١٩٦٨	١٩٩٥	٧٥	٣	٢٣٨
٤	مصطفى محرم	١٩٦٦	٢٠٠٢	٧٢	٤	٣١٠
٥	على الزرقانى	١٩٤٨	١٩٨١	٥٥	٥	٣٦٥
٦	محمد عثمان	١٩٥٥	١٩٨٧	٥٤	٦	٤١٩
٧	هنرى بركات	١٩٤٢	١٩٨٤	٥٣	٧	٤٧٢
٨	نيلزى مصطفى	١٩٣٧	١٩٨٣	٥١	٨	٥٢٣
٩	السيد بدير	١٩٥٠	١٩٧٩	٥١	٨	٥٧٤
١٠	محمد أبو يوسف	١٩٥٩	١٩٨٥	٥٠	٩	٦٢٤
١١	يوسف جوهر	١٩٤٧	١٩٩٥	٤٦	١٠	٦٧٠
١٢	أبو السعود الإبيارى	١٩٤٥	١٩٧٠	٤٥	١١	٧١٥
١٣	أحمد صالح	١٩٧٠	١٩٩٨	٤٣	١٢	٧٥٨
١٤	بشير الديك	١٩٧٩	٢٠٠٠	٤١	١٣	٧٩٩
١٥	أحمد عبد الوهاب	١٩٦٥	١٩٩١	٣٩	١٤	٨٣٨

٨٧٦	١٥	٣٨	٢٠٠٥	١٩٧٧	وحيد حامد	١٦
٩١٤	١٥	٣٨	١٩٧٧	١٩٤٦	عبدل كمل	١٧
٩٥٢	١٥	٣٨	١٩٦٢	١٩٣٩	حسين فوزى	١٨
٩٨٩	١٦	٣٧	١٩٨٧	١٩٥٠	حسين حلمى المهندس	١٩
١٠٢٢	١٧	٣٣	١٩٩٩	١٩٦٥	فاروق صبرى	٢٠
١٠٥٥	١٧	٣٣	١٩٩٠	١٩٦٠	بهجت قمر	٢١
١٠٨٨	١٧	٣٣	١٩٤٦	١٩٣٠	توجو مزراحى	٢٢
١١٢٠	١٨	٣٢	١٩٧٢	١٩٥٠	يوسف عيسى	٢٣
١١٥٢	١٨	٣٢	١٩٥٥	١٩٣٦	أحمد بدرخان	٢٤
١١٨٣	١٩	٣١	١٩٦٣	١٩٣٥	يوسف وهبى	٢٥
١٢١٣	٢٠	٣٠	١٩٩٣	١٩٦٣	نبيل علام	٢٦
١٢٤٣	٢٠	٣٠	١٩٧٦	١٩٣٩	السيد زيلدة	٢٧
١٢٧٣	٢٠	٣٠	٢٠٠٤	١٩٧٤	رفيق الصبان	٢٨
١٣٠١	٢١	٢٨	١٩٦٢	١٩٤٧	عز الدين نو الفقار	٢٩
١٣٢٨	٢٢	٢٧	١٩٨١	١٩٥٩	صبرى عزت	٣٠
١٣٥٣	٢٣	٢٥	١٩٩٤	١٩٦٦	ناصر حسين	٣١
١٣٧٧	٢٤	٢٤	١٩٦٦	١٩٤٣	محمد عبد الجواد	٣٢
١٤٠٠	٢٥	٢٣	١٩٨٠	١٩٤٧	حسن الإمام	٣٣
١٤٢٣	٢٥	٢٣	٢٠٠٢	١٩٨٩	بسيونى عثمان	٣٤

٢٥	إبراهيم عمارة	١٩٤٢	١٩٦٠	٢٢	٢٦	١٤٤٥
٢٦	صلاح أبوسيف	١٩٤٦	٢٠٠٢	٢٢	٢٦	١٤٦٧
٢٧	شريف المنيلوى	١٩٧٦	٢٠٠٠	٢٢	٢٦	١٤٨٩
٢٨	إبراهيم لاما	١٩٢٨	١٩٥١	٢١	٢٧	١٥١٠
٢٩	محمود نو الفقار	١٩٤٠	١٩٦٢	٢١	٢٧	١٥٣١
٤٠	عبد العزيز سلام	١٩٤٧	١٩٨٢	٢١	٢٧	١٥٥٢
٤١	عبدى المولد	١٩٦٢	١٩٧٦	٢١	٢٧	١٥٧٣
٤٢	رافقت الميهى	١٩٦٧	٢٠٠١	٢١	٢٧	١٥٩٤
٤٣	نجيب محفوظ	١٩٤٧	١٩٧٨	٢٠	٢٨	١٦١٤
٤٤	حلمى رفاة	١٩٤٨	١٩٦٢	٢٠	٢٨	١٦٣٤
٤٥	محمود أبوزيد	١٩٧١	٢٠٠٠	٢٠	٢٨	١٦٥٤
٤٦	عبد الفتاح حسن	١٩٣٧	١٩٥٠	١٩	٢٩	١٦٧٣
٤٧	محمد كامل حسن	١٩٤٩	١٩٦٤	١٩	٢٩	١٦٩٢
٤٨	فاروق سعيد	١٩٦٢	١٩٩٣	١٩	٢٩	١٧١١
٤٩	سمير عبد العظيم	١٩٧٦	١٩٩٦	١٩	٢٩	١٧٣٠
٥٠	أحمد جلال	١٩٣٣	١٩٤٧	١٨	٣٠	١٧٤٨
٥١	ماهر إبراهيم	١٩٧٩	١٩٩٥	١٨	٣٠	١٧٦٦
٥٢	محمد كريم	١٩٣٠	١٩٥٩	١٧	٣١	١٧٨٣
٥٣	حسين صدقى	١٩٤٣	١٩٦١	١٧	٣١	١٨٠٠

١٨١٧	٣١	١٧	٢٠٠٤	١٩٥٢	يوسف شاهين	٥٤
١٨٣٤	٣١	١٧	١٩٨٧	١٩٥٣	حسن الصيفي	٥٥
١٨٥١	٣١	١٧	١٩٩٦	١٩٧٨	يس إسماعيل يس	٥٦
١٨٦٧	٣٢	١٦	١٩٥٤	١٩٣٦	فؤاد الجزايرلي	٥٧
١٨٨٣	٣٢	١٦	١٩٥٤	١٩٤٥	أنور وجدى	٥٨
١٨٩٩	٣٢	١٦	١٩٧٨	١٩٤٧	حسن رمزي	٥٩
١٩١٤	٣٣	١٥	١٩٥٢	١٩٢٩	عزيزة أمير	٦٠
١٩٢٩	٣٣	١٥	١٩٧٤	١٩٥٤	زهير بكير	٦١
١٩٤٤	٣٣	١٥	١٩٩٩	١٩٧٠	إبراهيم الموجي	٦٢
١٩٥٩	٣٣	١٥	٢٠٠٠	١٩٧٩	منحت السباعي	٦٣
١٩٧٣	٣٤	١٤	١٩٧٢	١٩٤٨	حسن رضا	٦٤
١٩٨٧	٣٤	١٤	١٩٦٥	١٩٤٨	محمود إسماعيل	٦٥
٢٠٠١	٣٤	١٤	١٩٨٠	١٩٤٩	سيف الدين شوكت	٦٦
٢٠١٥	٣٤	١٤	١٩٨٧	١٩٦٨	أحمد ثروت	٦٧
٢٠٢٩	٣٤	١٤	١٩٩٥	١٩٨٦	محمد الحموي	٦٨
٢٠٤٢	٣٥	١٣	١٩٦٩	١٩٤٥	كامل التمساني	٦٩
٢٠٥٥	٣٥	١٣	١٩٤٥	١٩٣٧	كمال سليم	٧٠
٢٠٦٨	٣٥	١٣	١٩٨٧	١٩٥٢	عيسى كرامة	٧١
٢٠٨١	٣٥	١٣	١٩٧٥	١٩٥٥	نيروز عبد الملك	٧٢

٢٠٩٤	٣٥	١٣	١٩٨٤	١٩٥٨	وجيه نجيب	٧٣
٢١٠٧	٣٥	١٣	١٩٩٢	١٩٨٢	سعيد محمد	٧٤
٢١٢٠	٣٥	١٣	١٩٩٩	١٩٨٧	محمد الباسوسى	٧٥
٢١٣٣	٣٥	١٣	٢٠٠٥	١٩٩٠	أحمد البيه	٧٦
٢١٤٥	٣٦	١٢	١٩٧٥	١٩٤٦	أحمد كامل حفاوى	٧٧
٢١٥٧	٣٦	١٢	١٩٥٤	١٩٤٢	جمال مذکور	٧٨
٢١٦٩	٣٦	١٢	١٩٩٠	١٩٥٠	كمال عطية	٧٩
٢١٨١	٣٦	١٢	١٩٨٠	١٩٥٧	يوسف المباعى	٨٠
٢١٩٣	٣٦	١٢	١٩٩١	١٩٥٨	فريد شوقى	٨١
٢٢٠٥	٣٦	١٢	١٩٩٤	١٩٦٥	يوسف فرنسيس	٨٢
٢٢١٧	٣٦	١٢	١٩٦٦	١٩٦٦	أنور عبد الله	٨٣
٢٢٢٩	٣٦	١٢	٢٠٠٣	١٩٩٣	مدحت العدل	٨٤
٢٢٤١	٣٦	١٢	٢٠٠٥	١٩٩٩	أحمد عبد الله	٨٥
٢٢٥٢	٣٧	١١	١٩٥٣	١٩٤٦	حسن حلمى	٨٦
٢٢٦٣	٣٧	١١	١٩٥٤	١٩٣٩	أحمد كامل مرسى	٨٧
٢٢٧٤	٣٧	١١	١٩٧٠	١٩٥٠	عبد الفتاح السيد	٨٨
٢٢٨٥	٣٧	١١	١٩٧٠	١٩٥٥	أمين يوسف غراب	٨٩
٢٢٩٦	٣٧	١١	١٩٧١	١٩٥٦	محمود صبحى	٩٠
٢٣٠٧	٣٧	١١	١٩٩٥	١٩٦٠	سعد عرفة	٩١

٢٣١٨	٣٧	١١	١٩٨٦	١٩٦٣	سعد الدين وهبه	٩٢
٢٣٢٩	٣٧	١١	٢٠٠٣	١٩٨٧	ماجدة خير الله	٩٣
٢٣٣٩	٣٨	١٠	١٩٦٢	١٩٥٠	حسن توفيق	٩٤
٢٣٤٩	٣٨	١٠	١٩٩٣	١٩٥٦	حسام الدين مصطفى	٩٥
٢٣٥٩	٣٨	١٠	١٩٦٩	١٩٦٩	ممنوح اللبشي	٩٦
٢٣٦٩	٣٨	١٠	١٩٩١	١٩٨٣	عاطف رزق	٩٧
٢٣٧٩	٣٨	١٠	٢٠٠٣	١٩٨٤	صلاح فولاد	٩٨
٢٣٨٩	٣٨	١٠	٢٠٠٢	١٩٨٥	لينين الرملي	٩٩
٢٣٩٩	٣٨	١٠	٢٠٠٥	١٩٨٨	محمد خليل الزمار	١٠٠
٢٤٠٩	٣٨	١٠	٢٠٠١	١٩٨٩	عصام الشماخ	١٠١
٢٤١٨	٣٩	٩	١٩٥١	١٩٤٣	عمر جمعي	١٠٢
٢٤٢٧	٣٩	٩	١٩٦٨	١٩٥٣	أحمد ضياء الدين	١٠٣
٢٤٣٦	٣٩	٩	١٩٨٦	١٩٦٢	فائق إسماعيل	١٠٤
٢٤٤٥	٣٩	٩	١٩٨٤	١٩٦٨	يوسف عوف	١٠٥
٢٤٥٤	٣٩	٩	١٩٩٧	١٩٧١	سعيد مرزوق	١٠٦
٢٤٦٣	٣٩	٩	١٩٩٣	١٩٧٨	أحمد عبد السلام	١٠٧
٢٤٧٢	٣٩	٩	٢٠٠٠	١٩٧٨	فايز غالي	١٠٨
٢٤٨١	٣٩	٩	١٩٩٤	١٩٧٨	وصفي درويش	١٠٩
٢٤٩٠	٣٩	٩	١٩٩٢	١٩٨٣	عصام الجبلاطي	١١٠

٢٤٩٩	٣٩	٩	٢٠٠٣	١٩٨٥	إبراهيم مسعود	١١١
٢٥٠٧	٤٠	٨	١٩٤٥	١٩٢٧	إستيفان روستى	١١٢
٢٥١٥	٤٠	٨	١٩٥٦	١٩٤٨	فطيم عبد الوهاب	١١٣
٢٥٢٣	٤٠	٨	١٩٧٥	١٩٥٥	كامل عبد السلام	١١٤
٢٥٣١	٤٠	٨	١٩٨٩	١٩٦٧	كمال صلاح الدين	١١٥
٢٥٣٩	٤٠	٨	١٩٨٢	١٩٧٢	مصطفى كامل	١١٦
٢٥٤٧	٤٠	٨	١٩٨٥	١٩٧٣	يحيى العلمى	١١٧
٢٥٥٥	٤٠	٨	٢٠٠٥	١٩٧٣	محسن زايد	١١٨
٢٥٦٣	٤٠	٨	٢٠٠٠	١٩٨٢	سلامة حسن	١١٩
٢٥٧١	٤٠	٨	٢٠٠٥	١٩٩٤	يوسف معاطى	١٢٠
٢٥٧٨	٤١	٧	١٩٥٠	١٩٣٩	أحمد سالم	١٢١
٢٥٨٥	٤١	٧	١٩٥٨	١٩٥٢	عبد الوارث عسر	١٢٢
٢٥٩٢	٤١	٧	١٩٦٣	١٩٥٤	جليل البندارى	١٢٣
٢٥٩٩	٤١	٧	١٩٨٠	١٩٧٠	على سالم	١٢٤
٢٦٠٦	٤١	٧	١٩٩٥	١٩٨٥	عبد الجواد يوسف	١٢٥
٢٦١٣	٤١	٧	١٩٩٤	١٩٨٦	صمونيل توفيق	١٢٦
٢٦٢٠	٤١	٧	٢٠٠٢	١٩٨٧	ماهر عواد	١٢٧
٢٦٢٧	٤١	٧	١٩٩٢	١٩٨٨	إبراهيم عزقلانى	١٢٨
٢٦٣٤	٤١	٧	٢٠٠٥	٢٠٠٢	بلال فضل	١٢٩

٢٦٤٠	٤٢	٦	١٩٥٢	١٩٥٠	جيتي فيرننتشو	١٣٠
٢٦٤٦	٤٢	٦	١٩٦٣	١٩٥٠	كمال الشيخ	١٣١
٢٦٥٢	٤٢	٦	٢٠٠٠	١٩٥٣	إسماعيل حسن	١٣٢
٢٦٥٨	٤٢	٦	١٩٦٩	١٩٦٠	إسماعيل القاضي	١٣٣
٢٦٦٤	٤٢	٦	١٩٧٠	١٩٦١	حسين عبد النبي	١٣٤
٢٦٧٠	٤٢	٦	١٩٨٠	١٩٧٢	سمير نوار	١٣٥
٢٦٧٦	٤٢	٦	١٩٨٨	١٩٨٢	محمد وديع الشامي	١٣٦
٢٦٨٢	٤٢	٦	١٩٩٤	١٩٨١	رعوف حلمي	١٣٧
٢٦٨٨	٤٢	٦	٢٠٠١	١٩٨٥	داود عبد السيد	١٣٨
٢٦٩٤	٤٢	٦	١٩٩٣	١٩٨٥	أحمد عبد الرحمن	١٣٩
٢٧٠٠	٤٢	٦	١٩٩٣	١٩٨٧	إبراهيم الجرواني	١٤٠
٢٧٠٥	٤٣	٥	١٩٥٦	١٩٥٢	جمال حمدي	١٤١
٢٧١٠	٤٣	٥	١٩٧٧	١٩٥٣	عاطف سالم	١٤٢
٢٧١٥	٤٣	٥	١٩٦٩	١٩٥٥	توفيق صالح	١٤٣
٢٧٢٠	٤٣	٥	١٩٧١	١٩٥٦	عبد الحميد جونة السحار	١٤٤
٢٧٢٥	٤٣	٥	١٩٧٧	١٩٥٨	كمال إسماعيل	١٤٥
٢٧٣٠	٤٣	٥	١٩٦٤	١٩٦٠	طلبة رضوان	١٤٦
٢٧٣٥	٤٣	٥	١٩٦٧	١٩٦١	فتحي زكي	١٤٧
٢٧٤٠	٤٣	٥	١٩٦٣	١٩٦١	لوسيان لامبرت	١٤٨

٢٧٤٥	٤٣	٥	١٩٧١	١٩٦٤	أحمد الملا	١٤٩
٢٧٥٠	٤٣	٥	١٩٨٢	١٩٦٦	عصمت خليل	١٥٠
٢٧٥٥	٤٣	٥	١٩٨٣	١٩٦٨	صبرى موسى	١٥١
٢٧٦٠	٤٣	٥	١٩٩٠	١٩٧٢	عاصم توفيق	١٥٢
٢٧٦٥	٤٣	٥	٢٠٠١	١٩٧٢	كوثر هيكل	١٥٣
٢٧٧٠	٤٣	٥	١٩٧٩	١٩٧٢	صلاح جاهين	١٥٤
٢٧٧٥	٤٣	٥	١٩٨٣	١٩٧٧	سيد موسى	١٥٥
٢٧٨٠	٤٣	٥	١٩٩٣	١٩٧٨	ضحى نجدى حافظ	١٥٦
٢٧٨٥	٤٣	٥	١٩٩٤	١٩٨٤	أحمد النحاس	١٥٧
٢٧٩٠	٤٣	٥	٢٠٠٠	١٩٨٥	يسرى نصر الله	١٥٨
٢٧٩٥	٤٣	٥	١٩٩٥	١٩٨٥	عاطف بشاى	١٥٩
٢٨٠٠	٤٣	٥	٢٠٠٤	١٩٩١	محسن الجلال	١٦٠
٢٨٠٥	٤٣	٥	٢٠٠٥	١٩٩٤	خالد يوسف	١٦١
٢٨٠٩	٤٤	٤	١٩٥٥	١٩٥٠	بهاء الدين شرف	١٦٢
٢٨١٣	٤٤	٤	١٩٧٧	١٩٥٩	عبد الرحمن الخميسى	١٦٣
٢٨١٧	٤٤	٤	١٩٧٠	١٩٦٠	عبد المنعم مدبولى	١٦٤
٢٨٢١	٤٤	٤	١٩٧٦	١٩٦٢	عبد الرحمن شريف	١٦٥
٢٨٢٥	٤٤	٤	١٩٧٧	١٩٦٢	وفية خيرى	١٦٦
٢٨٢٩	٤٤	٤	١٩٨٥	١٩٦٤	إبراهيم الوردانى	١٦٧

٢٨٢٣	٤٤	٤	١٩٨٥	١٩٦٩	محمد سلمان	١٦٨
٢٨٢٧	٤٤	٤	١٩٧٥	١٩٦٩	ممدوح شكرى	١٦٩
٢٨٤١	٤٤	٤	١٩٦٠	١٩٥٤	فتحي أبو الفضل	١٧٠
٢٨٤٥	٤٤	٤	١٩٨٤	١٩٦٤	أنور عبد الملك	١٧١
٢٨٤٩	٤٤	٤	١٩٧٠	١٩٦٧	رمضان خليفة	١٧٢
٢٨٥٣	٤٤	٤	١٩٧٢	١٩٦٨	بكر الشرقاوى	١٧٣
٢٨٥٧	٤٤	٤	١٩٨٤	١٩٧١	يحيى الليثى	١٧٤
٢٨٦١	٤٤	٤	١٩٨٦	١٩٧٣	مصطفى بركات	١٧٥
٢٨٦٥	٤٤	٤	١٩٨١	١٩٧٤	عزت الأمير	١٧٦
٢٨٦٩	٤٤	٤	١٩٩١	١٩٧٦	حسين عمارة	١٧٧
٢٨٧٣	٤٤	٤	١٩٨٨	١٩٨٠	حمدى اللبوى	١٧٨
٢٨٧٧	٤٤	٤	١٩٩٢	١٩٨١	محمد شبل	١٧٩
٢٨٨١	٤٤	٤	١٩٨٨	١٩٨٤	نادية حمزة	١٨٠
٢٨٨٥	٤٤	٤	١٩٩٠	١٩٨٦	شريف حمودة	١٨١
٢٨٨٩	٤٤	٤	١٩٩٠	١٩٨٦	أحمد سمير	١٨٢
٢٨٩٣	٤٤	٤	٢٠٠٤	١٩٨٨	سميرة محسن	١٨٣
٢٨٩٧	٤٤	٤	١٩٩٣	١٩٨٨	أبو أسامة إسماعيل	١٨٤
٢٩٠١	٤٤	٤	١٩٨٩	١٩٨٩	أسامة أنور عكاشة	١٨٥
٢٩٠٥	٤٤	٤	٢٠٠٠	١٩٩٠	حلمى شفيق	١٨٦

٢٩٠٩	٤٤	٤	٢٠٠٢	١٩٩٠	منى الصاوى	١٨٧
٢٩١٣	٤٤	٤	٢٠٠٠	١٩٩٠	خالد البنا	١٨٨
٢٩١٧	٤٤	٤	٢٠٠١	١٩٩١	محمد صفاء عامر	١٨٩
٢٩٢١	٤٤	٤	١٩٩٥	١٩٩٢	مدحت عبد القادر	١٩٠
٢٩٢٥	٤٤	٤	١٩٩٥	١٩٩٣	وليد سيف	١٩١
٢٩٢٩	٤٤	٤	٢٠٠٣	١٩٩٣	هاني فوزى	١٩٢
٢٩٣٣	٤٤	٤	٢٠٠٥	٢٠٠٠	محمد أمين	١٩٣
٢٩٣٦	٤٥	٣	١٩٤٤	١٩٣٤	بهيجة حافظ	١٩٤
٢٩٣٩	٤٥	٣	١٩٤٤	١٩٣٤	محمود حمدى	١٩٥
٢٩٤٢	٤٥	٣	١٩٣٩	١٩٣٨	الفيزى أورفانيلى	١٩٦
٢٩٤٥	٤٥	٣	١٩٤٧	١٩٤٣	فريد الجندى	١٩٧
٢٩٤٨	٤٥	٣	١٩٦٠	١٩٤٦	ولى الدين سامح	١٩٨
٢٩٥١	٤٥	٣	١٩٥٦	١٩٤٧	إبراهيم حلمى	١٩٩
٢٩٥٤	٤٥	٣	١٩٥٣	١٩٤٧	محمود السباع	٢٠٠
٢٩٥٧	٤٥	٣	١٩٥٣	١٩٤٩	عبد الله بركات	٢٠١
٢٩٦٠	٤٥	٣	١٩٥٧	١٩٥٢	أحمد الطوخى	٢٠٢
٢٩٦٣	٤٥	٣	١٩٥٥	١٩٥٣	محمد الإمام	٢٠٣
٢٩٦٦	٤٥	٣	١٩٦٠	١٩٥٧	صلاح عز الدين	٢٠٤
٢٩٦٩	٤٥	٣	١٩٦٣	١٩٥٨	عبد الرحمن الشرقاوى	٢٠٥

٢٠٦	ريمون منصور	١٩٥٩	١٩٦٢	٣	٤٥	٢٩٧٢
٢٠٧	أحمد مظهر	١٩٦١	١٩٧٦	٣	٤٥	٢٩٧٥
٢٠٨	ضياء الدين بيبرس	١٩٦١	١٩٦٣	٣	٤٥	٢٩٧٨
٢٠٩	عبد السلام موسى	١٩٦٥	١٩٧٢	٣	٤٥	٢٩٨١
٢١٠	إيهاب الأزهرى	١٩٦٦	١٩٧١	٣	٤٥	٢٩٨٤
٢١١	حلمى حلم	١٩٦٧	١٩٧٠	٣	٤٥	٢٩٨٧
٢١٢	أحمد عباس صالح	١٩٦٧	١٩٧٤	٣	٤٥	٢٩٩٠
٢١٣	إحسان عبد القدوس	١٩٦٩	١٩٧٦	٣	٤٥	٢٩٩٣
٢١٤	مجيد طوبيا	١٩٦٩	١٩٧٧	٣	٤٥	٢٩٩٦
٢١٥	سامى غنيم	١٩٦٩	١٩٨٢	٣	٤٥	٢٩٩٩
٢١٦	نادر جلال	١٩٧٢	١٩٨٤	٣	٤٥	٣٠٠٢
٢١٧	بهيج إسماعيل	١٩٧٢	١٩٧٩	٣	٤٥	٣٠٠٥
٢١٨	رمسيس نجيب	١٩٧٤	١٩٧٥	٣	٤٥	٣٠٠٨
٢١٩	صالح مرسى	١٩٧٥	١٩٧٨	٣	٤٥	٣٠١١
٢٢٠	سمير سيف	١٩٧٦	١٩٨٥	٣	٤٥	٣٠١٤
٢٢١	محمود نياز	١٩٧٧	١٩٧٨	٣	٤٥	٣٠١٧
٢٢٢	أحمد يحيى	١٩٧٩	١٩٨١	٣	٤٥	٣٠٢٠
٢٢٣	رفعت فريد	١٩٨٠	١٩٩٢	٣	٤٥	٣٠٢٣
٢٢٤	يسرى الجندى	١٩٨٣	١٩٨٨	٣	٤٥	٣٠٢٦

٢٢٥	أحمد فؤاد	١٩٨٣	١٩٨٣	٣	٤٥	٣٠٢٩
٢٢٦	حسين الوكيل	١٩٨٤	١٩٨٦	٣	٤٥	٣٠٣٢
٢٢٧	حمدي عباس	١٩٨٥	١٩٨٦	٣	٤٥	٣٠٣٥
٢٢٨	إيناس الدغيدى	١٩٨٥	١٩٩٨	٣	٤٥	٣٠٣٨
٢٢٩	محمد رسمى	١٩٨٥	١٩٨٧	٣	٤٥	٣٠٤١
٢٣٠	رعوف توفيق	١٩٨٦	١٩٩٣	٣	٤٥	٣٠٤٤
٢٣١	محمد أباطة	١٩٨٦	١٩٩٠	٣	٤٥	٣٠٤٧
٢٣٢	حسن المملوك	١٩٨٦	١٩٩١	٣	٤٥	٣٠٥٠
٢٣٣	محمد يوسف	١٩٨٦	١٩٩١	٣	٤٥	٣٠٥٣
٢٣٤	محمد أبوسيف	١٩٨٦	٢٠٠٥	٣	٤٥	٣٠٥٦
٢٣٥	نبيل عصمت	١٩٨٦	١٩٩٥	٣	٤٥	٣٠٥٩
٢٣٦	إيناس بكر	١٩٨٦	١٩٨٧	٣	٤٥	٣٠٦٢
٢٣٧	طارق النهري	١٩٨٨	٢٠٠١	٣	٤٥	٣٠٦٥
٢٣٨	مهدى يوسف	١٩٨٨	١٩٩١	٣	٤٥	٣٠٦٨
٢٣٩	محمد كمال عابد	١٩٨٨	١٩٩٥	٣	٤٥	٣٠٧١
٢٤٠	مجدى هداية	١٩٩٠	١٩٩٢	٣	٤٥	٣٠٧٤
٢٤١	سامى السيوى	١٩٩٣	٢٠٠٢	٣	٤٥	٣٠٧٧
٢٤٢	سمير الجمل	١٩٩٣	١٩٩٥	٣	٤٥	٣٠٨٠
٢٤٣	عبد الفتاح البلتاجى	١٩٩٥	٢٠٠٥	٣	٤٥	٣٠٨٣

٢٠٨٦	٤٥	٣	٢٠٠٥	١٩٩٦	طارق عبد الجليل	٢٤٤
٢٠٨٩	٤٥	٣	٢٠٠٥	١٩٩٧	أحمد عوض	٢٤٥
٢٠٩٢	٤٥	٣	٢٠٠٥	٢٠٠١	محمد حفطي	٢٤٦
٢٠٩٥	٤٥	٣	٢٠٠٣	٢٠٠٢	سامح سر الختم	٢٤٧
٢٠٩٨	٤٥	٣	٢٠٠٣	٢٠٠٢	نادر صلاح الدين	٢٤٨
٣١٠٠	٤٦	٢	١٩٢٩	١٩٢٧	وداد عرفى	٢٤٩
٣١٠٢	٤٦	٢	١٩٣٧	١٩٣٤	كارلو بوبا	٢٥٠
٣١٠٤	٤٦	٢	١٩٤٧	١٩٣٥	بديع خيرى	٢٥١
٣١٠٦	٤٦	٢	١٩٣٧	١٩٣٥	على الكسار	٢٥٢
٣١٠٨	٤٦	٢	١٩٣٦	١٩٣٥	موريس قصيرى	٢٥٣
٣١١٠	٤٦	٢	١٩٥٠	١٩٤٦	مصطفى حسن	٢٥٤
٣١١٢	٤٦	٢	١٩٦٥	١٩٤٦	عبد العليم خطاب	٢٥٥
٣١١٤	٤٦	٢	١٩٦١	١٩٤٧	إبراهيم حسين العقاد	٢٥٦
٣١١٦	٤٦	٢	١٩٤٩	١٩٤٨	كمال بركات	٢٥٧
٣١١٨	٤٦	٢	١٩٥٥	١٩٥٢	حسن عامر	٢٥٨
٣١٢٠	٤٦	٢	١٩٥٤	١٩٥٢	قاسم وجدى	٢٥٩
٣١٢٢	٤٦	٢	١٩٥٦	١٩٥٣	برتى بدار	٢٦٠
٣١٢٤	٤٦	٢	١٩٦٢	١٩٥٤	إلهامى حسن	٢٦١
٣١٢٦	٤٦	٢	١٩٥٥	١٩٥٤	إحسان قرغل	٢٦٢

٢٦٣	ميرلا توفيق	١٩٥٥	١٩٦٠	٢	٤٦	٣١٢٨
٢٦٤	محمد رفعت	١٩٥٦	١٩٦٠	٢	٤٦	٣١٣٠
٢٦٥	كمال الشناوى	١٩٥٦	١٩٥٨	٢	٤٦	٣١٣٢
٢٦٦	فتحى غانم	١٩٥٦	١٩٦٥	٢	٤٦	٣١٣٤
٢٦٧	عبد الغنى قمر	١٩٥٧	١٩٦١	٢	٤٦	٣١٣٦
٢٦٨	وليم باسيلي	١٩٥٨	١٩٥٨	٢	٤٦	٣١٣٨
٢٦٩	عبد القادر التلمسانى	١٩٦٠	١٩٧١	٢	٤٦	٣١٤٠
٢٧٠	عبد الفتاح مصطفى	١٩٦٢	١٩٦٥	٢	٤٦	٣١٤٢
٢٧١	نجدى حافظ	١٩٦٣	١٩٦٤	٢	٤٦	٣١٤٤
٢٧٢	كامل يوسف	١٩٦٣	١٩٦٣	٢	٤٦	٣١٤٦
٢٧٣	يوسف إدريس	١٩٦٣	١٩٧١	٢	٤٦	٣١٤٨
٢٧٤	بدر نوفل	١٩٦٣	١٩٨٧	٢	٤٦	٣١٥٠
٢٧٥	يس نديم	١٩٦٤	١٩٦٨	٢	٤٦	٣١٥٢
٢٧٦	سمير نصرى	١٩٦٥	١٩٩٠	٢	٤٦	٣١٥٤
٢٧٧	مصطفى محمود	١٩٦٥	١٩٦٥	٢	٤٦	٣١٥٦
٢٧٨	السيد الشوربجى	١٩٦٥	١٩٨٣	٢	٤٦	٣١٥٨
٢٧٩	على عيسى	١٩٦٦	١٩٦٨	٢	٤٦	٣١٦٠
٢٨٠	عادل صادق	١٩٦٦	١٩٩٠	٢	٤٦	٣١٦٢
٢٨١	سيد عيسى	١٩٦٧	١٩٨٣	٢	٤٦	٣١٦٤

٢٨٢	صلاح كريم	١٩٦٨	١٩٨٤	٢	٤٦	٣١٦٦
٢٨٣	أحمد رجب	١٩٦٩	١٩٦٩	٢	٤٦	٣١٦٨
٢٨٤	محمد عبد الرحمن	١٩٦٩	١٩٧٠	٢	٤٦	٣١٧٠
٢٨٥	منحت بكير	١٩٦٩	١٩٧٣	٢	٤٦	٣١٧٢
٢٨٦	حسن فؤاد	١٩٧٠	١٩٧٢	٢	٤٦	٣١٧٤
٢٨٧	يسرى حكيم	١٩٧٠	١٩٧١	٢	٤٦	٣١٧٦
٢٨٨	عبد الجواد الضائى	١٩٧٠	١٩٨٤	٢	٤٦	٣١٧٨
٢٨٩	عبد الرحمن شوقى	١٩٧٠	١٩٧٢	٢	٤٦	٣١٨٠
٢٩٠	محيى الدين عارف	١٩٧٠	١٩٧٤	٢	٤٦	٣١٨٢
٢٩١	محمد إسماعيل رضوان	١٩٧١	١٩٧٣	٢	٤٦	٣١٨٤
٢٩٢	عبد المجيد أبوزيد	١٩٧١	١٩٧٤	٢	٤٦	٣١٨٦
٢٩٣	أحمد لطفى	١٩٧١	١٩٧١	٢	٤٦	٣١٨٨
٢٩٤	محمد سالم (السينارست)	١٩٧١	١٩٧٤	٢	٤٦	٣١٩٠
٢٩٥	أحمد بهجت	١٩٧٣	٢٠٠١	٢	٤٦	٣١٩٢
٢٩٦	محمد بسيونى	١٩٧٣	١٩٧٨	٢	٤٦	٣١٩٤
٢٩٧	جمال عمار	١٩٧٥	١٩٨٧	٢	٤٦	٣١٩٦
٢٩٨	فراج إسماعيل	١٩٧٨	١٩٨٥	٢	٤٦	٣١٩٨
٢٩٩	كمال كريم	١٩٨١	١٩٩١	٢	٤٦	٣٢٠٠
٣٠٠	مسعود مسعود	١٩٨١	١٩٨١	٢	٤٦	٣٢٠٢

٣٠١	محمد حسن	١٩٨٢	١٩٨٣	٢	٤٦	٣٢٠٤
٣٠٢	أحمد فؤاد درويش	١٩٨٢	١٩٩٠	٢	٤٦	٣٢٠٦
٣٠٣	أحمد الخطيب	١٩٨٢	٢٠٠٢	٢	٤٦	٣٢٠٨
٣٠٤	أسامة أبو طالب	١٩٨٣	١٩٨٨	٢	٤٦	٣٢١٠
٣٠٥	فريد فتح الله	١٩٨٤	١٩٨٧	٢	٤٦	٣٢١٢
٣٠٦	محسن محيي الدين	١٩٨٥	١٩٩٠	٢	٤٦	٣٢١٤
٣٠٧	إسعاد يونس	١٩٨٥	١٩٨٨	٢	٤٦	٣٢١٦
٣٠٨	عاطف النمر	١٩٨٦	١٩٩٣	٢	٤٦	٣٢١٨
٣٠٩	محمد خان	١٩٨٦	١٩٨٨	٢	٤٦	٣٢٢٠
٣١٠	عثمان شكرى سليم	١٩٨٦	١٩٨٧	٢	٤٦	٣٢٢٢
٣١١	يوسف أبوسيف	١٩٨٦	١٩٨٩	٢	٤٦	٣٢٢٤
٣١٢	محمود الطوخي	١٩٨٦	١٩٨٧	٢	٤٦	٣٢٢٦
٣١٣	على بدرخان	١٩٨٦	١٩٩١	٢	٤٦	٣٢٢٨
٣١٤	إبراهيم محمد على	١٩٨٦	١٩٨٧	٢	٤٦	٣٢٣٠
٣١٥	عمر الدكرورى	١٩٨٦	١٩٨٨	٢	٤٦	٣٢٣٢
٣١٦	سيد على	١٩٨٦	١٩٨٧	٢	٤٦	٣٢٣٤
٣١٧	إبراهيم الدروانى	١٩٨٧	١٩٨٧	٢	٤٦	٣٢٣٦
٣١٨	محمد عزيز	١٩٨٧	١٩٩١	٢	٤٦	٣٢٣٨
٣١٩	رجاء يوسف	١٩٨٨	١٩٩٦	٢	٤٦	٣٢٤٠

٣٢٠	كرم النجار	١٩٨٩	١٩٩١	٢	٤٦	٣٢٤٢
٣٢١	جابر عبد السلام	١٩٨٩	١٩٨٩	٢	٤٦	٣٢٤٤
٣٢٢	محمد جلال عبد القوى	١٩٨٩	٢٠٠٢	٢	٤٦	٣٢٤٦
٣٢٣	عبد الهادي طه	١٩٨٩	١٩٩٣	٢	٤٦	٣٢٤٨
٣٢٤	نبيل صاروفيم	١٩٩٠	١٩٩٥	٢	٤٦	٣٢٥٠
٣٢٥	تيمور سرى	١٩٩١	٢٠٠٢	٢	٤٦	٣٢٥٢
٣٢٦	علاء كريم	١٩٩١	١٩٩٥	٢	٤٦	٣٢٥٤
٣٢٧	أسماء البكرى	١٩٩١	٢٠٠٠	٢	٤٦	٣٢٥٦
٣٢٨	محمد شرشر	١٩٩١	١٩٩٤	٢	٤٦	٣٢٥٨
٣٢٩	يوسف بهنسى	١٩٩٢	١٩٩٦	٢	٤٦	٣٢٦٠
٣٣٠	رضوان الكاشف	١٩٩٣	١٩٩٩	٢	٤٦	٣٢٦٢
٣٣١	حمدي يوسف	١٩٩٣	٢٠٠٢	٢	٤٦	٣٢٦٤
٣٣٢	جمال التابعى	١٩٩٣	١٩٩٥	٢	٤٦	٣٢٦٦
٣٣٣	محمد كامل القليوبى	١٩٩٣	١٩٩٥	٢	٤٦	٣٢٦٨
٣٣٤	شريف شعبان	١٩٩٤	٢٠٠٠	٢	٤٦	٣٢٧٠
٣٣٥	نهال محرم	١٩٩٥	١٩٩٧	٢	٤٦	٣٢٧٢
٣٣٦	زينب عزيز	١٩٩٥	٢٠٠٥	٢	٤٦	٣٢٧٤
٣٣٧	ضياء الميرغنى	١٩٩٦	١٩٩٨	٢	٤٦	٣٢٧٦
٣٣٨	محمد حلمى هلال	١٩٩٦	١٩٩٨	٢	٤٦	٣٢٧٨

٣٣٨	مصطفى ذكرى	١٩٩٦	٢٠٠٠	٢	٤٦	٣٢٨٠
٣٤٠	صلاح متولى	١٩٩٧	٢٠٠١	٢	٤٦	٣٢٨٢
٣٤١	ايهاب راضى	١٩٩٩	٢٠٠٤	٢	٤٦	٣٢٨٤
٣٤٢	حسين الإمام	١٩٩٩	٢٠٠٢	٢	٤٦	٣٨٨٦
٣٤٣	مختار حسين	١٩٩٩	٢٠٠٢	٢	٤٦	٣٢٨٨
٣٤٤	مصطفى السبكى	٢٠٠٠	٢٠٠٣	٢	٤٦	٣٢٩٠
٣٤٥	ناصر عبد الرحمن	٢٠٠٠	٢٠٠١	٢	٤٦	٣٢٩٢
٣٤٦	أشرف محمد	٢٠٠١	٢٠٠١	٢	٤٦	٦٢٩٤
٣٤٧	تامر حبيب	٢٠٠٣	٢٠٠٤	٢	٤٦	٣٢٩٦
٣٤٨	وسام سليمان	٢٠٠٤	٢٠٠٥	٢	٤٦	٣٢٩٨
٣٤٩	فيكتور روستو	١٩٢٣	١٩٢٣	١	٤٧	٣٢٩٩
٣٥٠	جاك شوتر	١٩٢٨	١٩٢٨	١	٤٧	٣٣٠٠
٣٥١	أحمد الشريعى	١٩٢٩	١٩٢٩	١	٤٧	٣٣٠١
٣٥٢	عبد المعطى حجازى	١٩٣٠	١٩٣٠	١	٤٧	٣٣٠٢
٣٥٣	إحسان صبرى	١٩٣٠	١٩٣٠	١	٤٧	٣٣٠٣
٣٥٤	بدر لاما	١٩٣٠	١٩٣٠	١	٤٧	٣٣٠٤
٣٥٥	إيمون نحاس	١٩٣٢	١٩٣٢	١	٤٧	٣٣٠٥
٣٥٦	على رفقى	١٩٣٢	١٩٣٢	١	٤٧	٣٣٠٦
٣٥٧	محمود خليل راشد	١٩٣٢	١٩٣٢	١	٤٧	٣٣٠٧

٣٥٨	شاهين متولى	١٩٣٢	١٩٣٢	١	٤٧	٣٣٠٨
٣٥٩	فاطمة رشدى	١٩٣٣	١٩٣٣	١	٤٧	٣٣٠٩
٣٦٠	محمد بيومى	١٩٣٣	١٩٣٣	١	٤٧	٣٣١٠
٣٦١	صالح سعودى	١٩٣٤	١٩٣٤	١	٤٧	٣٣١١
٣٦٢	شكرى ماضى	١٩٣٥	١٩٣٥	١	٤٧	٣٣١٢
٣٦٣	توليو كياريلى	١٩٣٦	١٩٣٦	١	٤٧	٣٣١٣
٣٦٤	الكسندر فاركاكش	١٩٣٦	١٩٣٦	١	٤٧	٣٣١٤
٣٦٥	امين صدقى	١٩٣٦	١٩٣٦	١	٤٧	٣٣١٥
٣٦٦	محمد يونس القاضى	١٩٣٦	١٩٣٦	١	٤٧	٣٣١٦
٣٦٧	فوزى الجزايرلى	١٩٣٦	١٩٣٦	١	٤٧	٣٣١٧
٣٦٨	أمينة محمد	١٩٣٧	١٩٣٧	١	٤٧	٣٣١٨
٣٦٩	ماريو فالبى	١٩٣٧	١٩٣٧	١	٤٧	٣٣١٩
٣٧٠	الكسندر اينتمان	١٩٣٧	١٩٣٧	١	٤٧	٣٣٢٠
٣٧١	فريتز كرامب	١٩٣٨	١٩٣٨	١	٤٧	٣٣٢١
٣٧٢	عباس علام	١٩٣٨	١٩٣٨	١	٤٧	٣٣٢٢
٣٧٣	محمد العقلا	١٩٤٠	١٩٤٠	١	٤٧	٣٣٢٣
٣٧٤	موريس كساب	١٩٤٢	١٩٤٢	١	٤٧	٣٣٢٤
٣٧٥	فتوح نشاطى	١٩٤٢	١٩٤٢	١	٤٧	٣٣٢٥
٣٧٦	عباس يونس	١٩٤٢	١٩٤٢	١	٤٧	٣٣٢٦

٣٧٧	إبراهيم رمزي	١٩٤٢	١٩٤٢	١	٤٧	٣٣٢٧
٣٧٨	حسن عبد الوهاب	١٩٤٥	١٩٤٥	١	٤٧	٣٣٢٨
٣٧٩	محمد فتحي	١٩٤٦	١٩٤٦	١	٤٧	٣٣٢٩
٣٨٠	مصطفى السيد	١٩٤٦	١٩٤٦	١	٤٧	٣٣٣٠
٣٨١	نجيب الريحاني	١٩٤٧	١٩٤٧	١	٤٧	٣٣٣١
٣٨٢	عبد العزيز حسين	١٩٤٨	١٩٤٨	١	٤٧	٣٣٣٢
٣٨٣	فؤاد نويرة	١٩٤٨	١٩٤٨	١	٤٧	٣٣٣٣
٣٨٤	صلاح بدرخان	١٩٤٩	١٩٤٩	١	٤٧	٣٣٣٤
٣٨٥	جوفريو السندريني	١٩٤٩	١٩٤٩	١	٤٧	٣٣٣٥
٣٨٦	محمد الكحلاوي	١٩٤٩	١٩٤٩	١	٤٧	٣٣٣٦
٣٨٧	فؤاد شبل	١٩٥٠	١٩٥٠	١	٤٧	٣٣٣٧
٣٨٨	نينو نوفاريز	١٩٥٠	١٩٥٠	١	٤٧	٣٣٣٨
٣٨٩	إبراهيم عز الدين	١٩٥١	١٩٥١	١	٤٧	٣٣٣٩
٣٩٠	حسنين سرور	١٩٥١	١٩٥١	١	٤٧	٣٣٤٠
٣٩١	يوسف معلوف	١٩٥١	١٩٥١	١	٤٧	٣٣٤١
٣٩٢	محمد متولي	١٩٥٢	١٩٥٢	١	٤٧	٣٣٤٢
٣٩٣	محمد صالح الكيالي	١٩٥٢	١٩٥٢	١	٤٧	٣٣٤٣
٣٩٤	حسن الشوربجي	١٩٥٢	١٩٥٢	١	٤٧	٣٣٤٤
٣٩٥	جمال فارس	١٩٥٢	١٩٥٢	١	٤٧	٣٣٤٥

٣٣٤٦	٤٧	١	١٩٥٣	١٩٥٣	محمد رحيمى	٣٩٦
٣٣٤٧	٤٧	١	١٩٥٣	١٩٥٣	كوستوف	٣٩٧
٣٣٤٨	٤٧	١	١٩٥٣	١٩٥٣	جلال مصطفى	٣٩٨
٣٣٤٩	٤٧	١	١٩٥٤	١٩٥٤	صلاح ذهني	٣٩٩
٣٣٥٠	٤٧	١	١٩٥٤	١٩٥٤	محمد على ناصف	٤٠٠
٣٣٥١	٤٧	١	١٩٥٥	١٩٥٥	عبد الشافي محمد	٤٠١
٣٣٥٢	٤٧	١	١٩٥٥	١٩٥٥	كامل مصطفى البدرى	٤٠٢
٣٣٥٣	٤٧	١	١٩٥٦	١٩٥٦	ليتي فايد	٤٠٣
٣٣٥٤	٤٧	١	١٩٥٦	١٩٥٦	محمد المازنى	٤٠٤
٣٣٥٥	٤٧	١	١٩٥٦	١٩٥٦	محمد فوزى	٤٠٥
٣٣٥٦	٤٧	١	١٩٥٦	١٩٥٦	محمود الماردنلى	٤٠٦
٣٣٥٧	٤٧	١	١٩٥٦	١٩٥٦	محمد التابعى	٤٠٧
٣٣٥٨	٤٧	١	١٩٥٨	١٩٥٨	عبد الحميد زكى	٤٠٨
٣٣٥٩	٤٧	١	١٩٥٩	١٩٥٩	شريف والى	٤٠٩
٣٣٦٠	٤٧	١	١٩٥٩	١٩٥٩	حمادة عبد الوهاب	٤١٠
٣٣٦١	٤٧	١	١٩٥٩	١٩٥٩	حامد عبد العزيز	٤١١
٣٣٦٢	٤٧	١	١٩٥٩	١٩٥٩	الفونسو ياسو	٤١٢
٣٣٦٣	٤٧	١	١٩٥٩	١٩٥٩	ماريانو أوزوريس	٤١٣
٣٣٦٤	٤٧	١	١٩٦٠	١٩٦٠	مصطفى فواد	٤١٤

٢٣٦٥	٤٧	١	١٩٦٠	١٩٦٠	عدي نور	٤١٥
٢٣٦٦	٤٧	١	١٩٦١	١٩٦١	أنور المشري	٤١٦
٢٣٦٧	٤٧	١	١٩٦١	١٩٦١	إبراهيم عبود	٤١٧
٢٣٦٨	٤٧	١	١٩٦١	١٩٦١	إبراهيم مراد	٤١٨
٢٣٦٩	٤٧	١	١٩٦١	١٩٦١	زكي صالح	٤١٩
٢٣٧٠	٤٧	١	١٩٦١	١٩٦١	روبرت أندروز	٤٢٠
٢٣٧١	٤٧	١	١٩٦١	١٩٦١	زكي مخلوف	٤٢١
٢٣٧٢	٤٧	١	١٩٦٢	١٩٦٢	صالح جوبت	٤٢٢
٢٣٧٣	٤٧	١	١٩٦٢	١٩٦٢	محمد زيدان	٤٢٣
٢٣٧٤	٤٧	١	١٩٦٢	١٩٦٢	نسليم شحاتة	٤٢٤
٢٣٧٥	٤٧	١	١٩٦٢	١٩٦٢	محمد عبد الحليم عبد الله	٤٢٥
٢٣٧٦	٤٧	١	١٩٦٢	١٩٦٢	أحمد حسن سعد	٤٢٦
٢٣٧٧	٤٧	١	١٩٦٣	١٩٦٣	كوناكا هيرا	٤٢٧
٢٣٧٨	٤٧	١	١٩٦٣	١٩٦٣	محمد سالم (المخرج)	٤٢٨
٢٣٧٩	٤٧	١	١٩٦٣	١٩٦٣	لطيفة الزيات	٤٢٩
٢٣٨٠	٤٧	١	١٩٦٤	١٩٦٤	رشاد حجازي	٤٣٠
٢٣٨١	٤٧	١	١٩٦٥	١٩٦٥	خليل شوقي	٤٣١
٢٣٨٢	٤٧	١	١٩٦٥	١٩٦٥	توفيق الحكيم	٤٣٢
٢٣٨٣	٤٧	١	١٩٦٥	١٩٦٥	ثناء الغزالي	٤٣٣

٣٣٨٤	٤٧	١	١٩٦٥	١٩٦٥	علی بحیری	٤٣٤
٣٣٨٥	٤٧	١	١٩٦٦	١٩٦٦	عبد الرحيم حجاج	٤٣٥
٣٣٨٦	٤٧	١	١٩٦٦	١٩٦٦	حسن حامد	٤٣٦
٣٣٨٧	٤٧	١	١٩٦٦	١٩٦٦	صبري العسكري	٤٣٧
٣٣٨٨	٤٧	١	١٩٦٦	١٩٦٦	سامی داود	٤٣٨
٣٣٨٩	٤٧	١	١٩٦٦	١٩٦٦	سيد أبو العينين	٤٣٩
٣٣٩٠	٤٧	١	١٩٦٧	١٩٦٧	رافائيل سلتير كابوي	٤٤٠
٣٣٩١	٤٧	١	١٩٦٧	١٩٦٧	جيمي كرماس جيل	٤٤١
٣٣٩٢	٤٧	١	١٩٦٨	١٩٦٨	سولاوز	٤٤٢
٣٣٩٣	٤٧	١	١٩٦٨	١٩٦٨	جياڤيتي	٤٤٣
٣٣٩٤	٤٧	١	١٩٦٨	١٩٦٨	عبد الرحمن فهمي	٤٤٥
٣٣٩٥	٤٧	١	١٩٦٨	١٩٦٨	سمير خفاجي	٤٤٦
٣٣٩٦	٤٧	١	١٩٦٨	١٩٦٨	دنيا البلبا	٤٤٧
٣٣٩٧	٤٧	١	١٩٦٨	١٩٦٨	ثروت أباطة	٤٤٨
٣٣٩٨	٤٧	١	١٩٦٩	١٩٦٩	ألفريد فرج	٤٤٩
٣٣٩٩	٤٧	١	١٩٦٩	١٩٦٩	إلهام سيف النصر	٤٥٠
٣٤٠٠	٤٧	١	١٩٦٩	١٩٦٩	فاروق الشهاوي	٤٥١
٣٤٠١	٤٧	١	١٩٦٩	١٩٦٩	إبراهيم لطفى	٤٥٢
٣٤٠٢	٤٧	١	١٩٦٩	١٩٦٩	سعد مكلوي	٤٥٣

٣٤٠٣	٤٧	١	١٩٦٩	١٩٦٩	عبد الحميد غنيم	٤٥٤
٣٤٠٤	٤٧	١	١٩٦٩	١٩٦٩	ناجي رياض	٤٥٥
٣٤٠٥	٤٧	١	١٩٦٩	١٩٦٩	مهدي الحسيني	٤٥٦
٣٤٠٦	٤٧	١	١٩٧٠	١٩٧٠	عاشور عيش	٤٥٧
٣٤٠٧	٤٧	١	١٩٧٠	١٩٧٠	رامونا	٤٥٨
٣٤٠٨	٤٧	١	١٩٧٠	١٩٧٠	يحيى تانرس	٤٥٩
٣٤٠٩	٤٧	١	١٩٧٠	١٩٧٠	على الشوباشي	٤٦٠
٣٤١٠	٤٧	١	١٩٧٠	١٩٧٠	عادل جلال	٤٦١
٣٤١١	٤٧	١	١٩٧١	١٩٧١	عبد الرحيم أبو عوف	٤٦٢
٣٤١٢	٤٧	١	١٩٧١	١٩٧١	نور الدمرداش	٤٦٣
٣٤١٣	٤٧	١	١٩٧١	١٩٧١	وليم نعيم	٤٦٤
٣٤١٤	٤٧	١	١٩٧٢	١٩٧٢	نيكولاى فيجوروفسكى	٤٦٥
٣٤١٥	٤٧	١	١٩٧٢	١٩٧٢	صلاح درويش	٤٦٦
٣٤١٦	٤٧	١	١٩٧٢	١٩٧٢	جاكولين	٤٦٧
٣٤١٧	٤٧	١	١٩٧٢	١٩٧٢	رافقت الخياط	٤٦٨
٣٤١٨	٤٧	١	١٩٧٢	١٩٧٢	سيد خميس	٤٦٩
٣٤١٩	٤٧	١	١٩٧٣	١٩٧٣	مسعود أحمد	٤٧٠
٣٤٢٠	٤٧	١	١٩٧٣	١٩٧٣	محمود سماحة	٤٧١
٣٤٢١	٤٧	١	١٩٧٣	١٩٧٣	جلال الشرقاوى	٤٧٢

٣٤٢٢	٤٧	١	١٩٧٤	١٩٧٤	لطفي الخولي	٤٧٣
٣٤٢٣	٤٧	١	١٩٧٤	١٩٧٤	نبيلة لطفي	٤٧٤
٣٤٢٤	٤٧	١	١٩٧٤	١٩٧٤	عبد الحميد محمد	٤٧٥
٣٤٢٥	٤٧	١	١٩٧٥	١٩٧٥	شادي عبد السلام	٤٧٦
٣٤٢٦	٤٧	١	١٩٧٥	١٩٧٥	غالب شعث	٤٧٧
٣٤٢٧	٤٧	١	١٩٧٥	١٩٧٥	مرسي جميل عزيز	٤٧٨
٣٤٢٨	٤٧	١	١٩٧٥	١٩٧٥	حسن اسماعيل	٤٧٩
٣٤٢٩	٤٧	١	١٩٧٥	١٩٧٥	أشرف فهمي	٤٨٠
٣٤٣٠	٤٧	١	١٩٧٥	١٩٧٥	محمد العشري	٤٨١
٣٤٣١	٤٧	١	١٩٧٥	١٩٧٥	مصطفى كمال	٤٨٢
٣٤٣٢	٤٧	١	١٩٧٦	١٩٧٦	فوميل لبيب	٤٨٣
٣٤٣٣	٤٧	١	١٩٧٦	١٩٧٦	حسين كمال	٤٨٤
٣٤٣٤	٤٧	١	١٩٧٧	١٩٧٧	صبحي شفيق	٤٨٥
٣٤٣٥	٤٧	١	١٩٧٧	١٩٧٧	أحمد حرك	٤٨٦
٣٤٣٦	٤٧	١	١٩٧٨	١٩٧٨	طلعت علام	٤٨٧
٣٤٣٧	٤٧	١	١٩٧٨	١٩٧٨	هشام أبو النصر	٤٨٨
٣٤٣٨	٤٧	١	١٩٧٨	١٩٧٨	عبد الله فرغلي	٤٨٩
٣٤٣٩	٤٧	١	١٩٧٨	١٩٧٨	يوسف شعبان محمد	٤٩٠
٣٤٤٠	٤٧	١	١٩٧٨	١٩٧٨	حسن محاسب	٤٩١

٤٩٢	ماهر عبد الحميد	١٩٧٨	١٩٧٨	١	٤٧	٣٤٤١
٤٩٣	كاتيا ثابت	١٩٧٩	١٩٧٩	١	٤٧	٣٤٤٢
٤٩٤	عبد الحليم نصر	١٩٨٠	١٩٨٠	١	٤٧	٣٤٤٣
٤٩٥	سيد عزقلانى	١٩٨٠	١٩٨٤	١	٤٧	٣٤٤٤
٤٩٦	طارق شرارة	١٩٨١	١٩٨١	١	٤٧	٣٤٤٥
٤٩٧	حسن عبد ربه	١٩٨١	١٩٨١	١	٤٧	٣٤٤٦
٤٩٨	تيسير عبود	١٩٨١	١٩٨١	١	٤٧	٣٤٤٧
٤٩٩	ابراهيم عفيفى	١٩٨١	١٩٨١	١	٤٧	٣٤٤٨
٥٠٠	محمد البهى	١٩٨٢	١٩٨٢	١	٤٧	٣٤٤٩
٥٠١	على محرز	١٩٨٢	١٩٨٢	١	٤٧	٣٤٥٠
٥٠٢	عباس غانم	١٩٨٣	١٩٨٣	١	٤٧	٣٤٥١
٥٠٣	أحمد الإبيارى	١٩٨٣	١٩٨٣	١	٤٧	٣٤٥٢
٥٠٤	عبد الرحمن منصور	١٩٨٤	١٩٨٤	١	٤٧	٣٤٥٣
٥٠٥	فتحي رضوان المنجى	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٥٤
٥٠٦	ناديا سالم	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٥٥
٥٠٧	على رضا	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٥٦
٥٠٨	محب بشندى	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٥٧
٥٠٩	عبد الفتاح مديولى	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٥٨
٥١٠	فارس يواكيم	١٩٨٥	١٩٨٥	١	٤٧	٣٤٥٩

٣٤٦٠	٤٧	١	١٩٨٥	١٩٨٥	حلمى سالم	٥١١
٣٤٦١	٤٧	١	١٩٨٥	١٩٨٥	ميشيل كوميت	٥١٢
٣٤٦٢	٤٧	١	١٩٨٥	١٩٨٥	يوسف فوزى	٥١٣
٣٤٦٣	٤٧	١	١٩٨٥	١٩٨٥	عابد الرباط	٥١٤
٣٤٦٤	٤٧	١	١٩٨٦	١٩٨٦	محمد كمال	٥١٥
٣٤٦٥	٤٧	١	١٩٨٦	١٩٨٦	يحيى عزمى	٥١٦
٣٤٦٦	٤٧	١	١٩٨٦	١٩٨٦	خيرى بشارة	٥١٧
٣٤٦٧	٤٧	١	١٩٨٦	١٩٨٦	عبد الحميد عبد المقصود	٥١٨
٣٤٦٨	٤٧	١	١٩٨٦	١٩٨٦	طارق الميرغنى	٥١٩
٣٤٦٩	٤٧	١	١٩٨٦	١٩٨٦	سمير جاد	٥٢٠
٣٤٧٠	٤٧	١	١٩٨٦	١٩٨٦	هشام السلامونى	٥٢١
٣٤٧١	٤٧	١	١٩٨٧	١٩٨٧	ناجى فوزى	٥٢٢
٣٤٧٢	٤٧	١	١٩٨٧	١٩٨٧	على أيوب	٥٢٣
٣٤٧٣	٤٧	١	١٩٨٧	١٩٨٧	على عبد الخالق	٥٢٤
٣٤٧٤	٤٧	١	١٩٨٧	١٩٨٧	أحمد صقر	٥٢٥
٣٤٧٥	٤٧	١	١٩٨٧	١٩٨٧	يسرى عبد الهادى	٥٢٦
٣٤٧٦	٤٧	١	١٩٨٧	١٩٨٧	يوسف إبراهيم	٥٢٧
٣٤٧٧	٤٧	١	١٩٨٨	١٩٨٨	عبد الرحمن محسن	٥٢٨
٣٤٧٨	٤٧	١	١٩٨٨	١٩٨٨	حاتم راضى	٥٢٩

٣٤٧٩	٤٧	١	١٩٨٨	١٩٨٨	رشاد عبد الغنى	٥٣٠
٣٤٨٠	٤٧	١	١٩٨٨	١٩٨٨	صفوت القشيري	٥٣١
٣٤٨١	٤٧	١	١٩٨٨	١٩٨٨	أحمد المحمدي	٥٣٢
٣٤٨٢	٤٧	١	١٩٨٨	١٩٨٨	حسام الهجرسي	٥٣٣
٣٤٨٣	٤٧	١	١٩٨٨	١٩٨٨	ملاك أندراوس	٥٣٤
٣٤٨٤	٤٧	١	١٩٨٨	١٩٨٨	محمد أسامة	٥٣٥
٣٤٨٥	٤٧	١	١٩٨٩	١٩٨٩	يسرى غريب	٥٣٦
٣٤٨٦	٤٧	١	١٩٨٩	١٩٨٩	علي عرابي	٥٣٧
٣٤٨٧	٤٧	١	١٩٨٩	١٩٨٩	ممدوح فهمي	٥٣٨
٣٤٨٨	٤٧	١	١٩٩٠	١٩٩٠	حسام حازم	٥٣٩
٣٤٨٩	٤٧	١	١٩٩٠	١٩٩٠	محيي حسن	٥٤٠
٣٤٩٠	٤٧	١	١٩٩٠	١٩٩٠	حسين الخولي	٥٤١
٣٤٩١	٤٧	١	١٩٩٠	١٩٩٠	سامي سراج الدين	٥٤٢
٣٤٩٢	٤٧	١	١٩٩٠	١٩٩٠	سيد توفيق	٥٤٣
٣٤٩٣	٤٧	١	١٩٩٠	١٩٩٠	عادل عوض	٥٤٤
٣٤٩٤	٤٧	١	١٩٩٠	١٩٩٠	عصام عبد العزيز	٥٤٥
٣٤٩٥	٤٧	١	١٩٩٠	١٩٩٠	عادل أمين	٥٤٦
٣٤٩٦	٤٧	١	١٩٩٠	١٩٩٠	فوزي عيد	٥٤٧
٣٤٩٧	٤٧	١	١٩٩١	١٩٩١	يسرى الإيباري	٥٤٨

٣٤٩٨	٤٧	١	١٩٩١	١٩٩١	نبيل حرك	٥٤٩
٣٤٩٩	٤٧	١	١٩٩١	١٩٩١	فؤاد الألفى	٥٥٠
٣٥٠٠	٤٧	١	١٩٩١	١٩٩١	محمد مصطفى الصواف	٥٥١
٣٥٠١	٤٧	١	١٩٩١	١٩٩١	سعيد عماشة	٥٥٢
٣٥٠٢	٤٧	١	١٩٩١	١٩٩١	عصام على	٥٥٣
٣٥٠٣	٤٧	١	١٩٩١	١٩٩١	حسين أبوشبيكة	٥٥٤
٣٥٠٤	٤٧	١	١٩٩١	١٩٩١	أحمد أبوسريع	٥٥٥
٣٥٠٥	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	مصطفى عبد الحميد	٥٥٦
٣٥٠٦	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	مجدى صابر	٥٥٧
٣٥٠٧	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	نبيل شعيب	٥٥٨
٣٥٠٨	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	محمد العربى أحمد	٥٥٩
٣٥٠٩	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	سمير حافظ	٥٦٠
٣٥١٠	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	حسنى السيد	٥٦١
٣٥١١	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	عادل أبو الفتوح	٥٦٢
٣٥١٢	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	محمد المنسى قنديل	٥٦٣
٣٥١٣	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	منى نور الدين	٥٦٤
٣٥١٤	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	نعمان رشدى	٥٦٥
٣٥١٥	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	سامية شكرى	٥٦٦
٣٥١٦	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	فهمى عبد السلام	٥٦٧

٣٥١٧	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	محمد على عربى	٥٦٨
٣٥١٨	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	محمد سعيد	٥٦٩
٣٥١٩	٤٧	١	١٩٩٢	١٩٩٢	محمد مستجاب	٥٧٠
٣٥٢٠	٤٧	١	١٩٩٣	١٩٩٣	جيمس جراهام	٥٧١
٣٥٢١	٤٧	١	١٩٩٣	١٩٩٣	خالد الحجر	٥٧٢
٣٥٢٢	٤٧	١	١٩٩٣	١٩٩٣	سعيد شيمى	٥٧٣
٣٥٢٣	٤٧	١	١٩٩٣	١٩٩٣	يحيى جاد	٥٧٤
٣٥٢٤	٤٧	١	١٩٩٣	١٩٩٣	سامح الباجورى	٥٧٥
٣٥٢٥	٤٧	١	١٩٩٣	١٩٩٣	مجدى أحمد على	٥٧٦
٣٥٢٦	٤٧	١	١٩٩٤	١٩٩٤	عبد الدايم الشاذلى	٥٧٧
٣٥٢٧	٤٧	١	١٩٩٤	١٩٩٤	محيى حمدي	٥٧٨
٣٥٢٨	٤٧	١	١٩٩٤	١٩٩٤	هانى لاشين	٥٧٩
٣٥٢٩	٤٧	١	١٩٩٤	١٩٩٤	أحمد متولى	٥٨٠
٣٥٣٠	٤٧	١	١٩٩٤	١٩٩٤	أحمد قاسم	٥٨١
٣٥٣١	٤٧	١	١٩٩٤	١٩٩٤	شيرين قاسم	٥٨٢
٣٥٣٢	٤٧	١	١٩٩٥	١٩٩٥	إسماعيل يس	٥٨٣
٣٥٣٣	٤٧	١	١٩٩٥	١٩٩٥	سيد طنطاوى	٥٨٤
٣٥٣٤	٤٧	١	١٩٩٦	١٩٩٦	نيازى مصطفى عبد الجليل	٥٨٥
٣٥٣٥	٤٧	١	١٩٩٦	١٩٩٦	حازم عبد المحسن	٥٨٦

٣٥٣٦	٤٧	١	١٩٩٦	١٩٩٦	محفوظ عبد الرحمن	٥٨٧
٣٥٣٧	٤٧	١	١٩٩٦	١٩٩٦	زكى فطين عبد الوهاب	٥٨٨
٣٥٣٨	٤٧	١	١٩٩٧	١٩٩٧	محمد مرزوق	٥٨٩
٣٥٣٩	٤٧	١	١٩٩٧	١٩٩٧	سيد سعيد	٥٩٠
٣٥٤٠	٤٧	١	١٩٩٨	١٩٩٨	بسام إسماعيل	٥٩١
٣٥٤١	٤٧	١	١٩٩٨	١٩٩٨	عاطف البكرى	٥٩٢
٣٥٤٢	٤٧	١	١٩٩٨	١٩٩٨	ايريك ستندروز	٥٩٣
٣٥٤٣	٤٧	١	١٩٩٨	١٩٩٨	أنور قوادرى	٥٩٤
٣٥٤٤	٤٧	١	١٩٩٨	١٩٩٨	لميس جابر	٥٩٥
٣٥٤٥	٤٧	١	١٩٩٩	١٩٩٩	فاروق عبد الخالق	٥٩٦
٣٥٤٦	٤٧	١	٢٠٠٠	٢٠٠٠	ناجى جورج	٥٩٧
٣٥٤٧	٤٧	١	٢٠٠٠	٢٠٠٠	على رجب	٥٩٨
٣٥٤٨	٤٧	١	٢٠٠٠	٢٠٠٠	حسام زكريا	٥٩٩
٣٥٤٩	٤٧	١	٢٠٠٠	٢٠٠٠	أحمد عاطف	٦٠٠
٣٥٥٠	٤٧	١	٢٠٠٠	٢٠٠٠	عزت آدم	٦٠١
٣٥٥١	٤٧	١	٢٠٠٠	٢٠٠٠	كلير بينيس	٦٠٢
٣٥٥٢	٤٧	١	٢٠٠٠	٢٠٠٠	أيمن حسن	٦٠٣
٣٥٥٣	٤٧	١	٢٠٠٠	٢٠٠٠	وليد يوسف	٦٠٤
٣٥٥٤	٤٧	١	٢٠٠١	٢٠٠١	سمية عريشة	٦٠٥

٢٥٥٥	٤٧	١	٢٠٠١	٢٠٠١	عزة شلبي	٦٠٦
٢٥٥٦	٤٧	١	٢٠٠١	٢٠٠١	يسرى الهياثي	٦٠٧
٢٥٥٧	٤٧	١	٢٠٠١	٢٠٠١	عاطف حتاتة	٦٠٨
٢٥٥٨	٤٧	١	٢٠٠١	٢٠٠١	طارق العريان	٦٠٩
٢٥٥٩	٤٧	١	٢٠٠١	٢٠٠١	خالد جمال الدين	٦١٠
٢٥٦٠	٤٧	١	٢٠٠١	٢٠٠١	شامخ الشندويلي	٦١١
٢٥٦١	٤٧	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	إبراهيم حامد	٦١٢
٢٥٦٢	٤٧	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	محمود حامد	٦١٣
٢٥٦٣	٤٧	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	يوسف منصور	٦١٤
٢٥٦٤	٤٧	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	رافى جرجس	٦١٥
٢٥٦٥	٤٧	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	خالد عبد المنعم	٦١٦
٢٥٦٦	٤٧	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	تامر عبد المنعم	٦١٧
٢٥٦٧	٤٧	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	نهي العمروسي	٦١٨
٢٥٦٨	٤٧	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	علاء عزام	٦١٩
٢٥٦٩	٤٧	١	٢٠٠١	٢٠٠٢	سيد سعيد جمعة	٦٢٠
٢٥٧٠	٤٧	١	٢٠٠٢	٢٠٠٢	نادية رشاد	٦٢١
٢٥٧١	٤٧	١	٢٠٠٣	٢٠٠٣	مهدى يوسف	٦٢٢
٢٥٧٢	٤٧	١	٢٠٠٣	٢٠٠٣	نبيل أمين	٦٢٣
٢٥٧٣	٤٧	١٠	٢٠٠٣	٢٠٠٣	هالوك أوزليك	٦٢٤

٢٥٧٤	٤٧	١	٢٠٠٣	٢٠٠٣	أيمن بهجت قمر	٦٢٥
٢٥٧٥	٤٧	١	٢٠٠٣	٢٠٠٣	أحمد عفيفي	٦٢٦
٢٥٧٦	٤٧	١	٢٠٠٣	٢٠٠٣	إيهاب لمعى	٦٢٧
٢٥٧٧	٤٧	١	٢٠٠٤	٢٠٠٤	فداء الشندويلي	٦٢٨
٢٥٧٨	٤٧	١	٢٠٠٤	٢٠٠٤	محمد نصر الدين	٦٢٩
٢٥٧٩	٤٧	١	٢٠٠٤	٢٠٠٤	شريف صبرى	٦٣٠
٢٥٨٠	٤٧	١	٢٠٠٤	٢٠٠٤	محمد نبوى	٦٣١
٢٥٨١	٤٧	١	٢٠٠٤	٢٠٠٤	جمال الدين حسين	٦٣٢
٢٥٨٢	٤٧	١	٢٠٠٤	٢٠٠٤	أحمد يوسف	٦٣٣
٢٥٨٣	٤٧	١	٢٠٠٤	٢٠٠٤	أحمد عبد الفتاح	٦٣٤
٢٥٨٤	٤٧	١	٢٠٠٤	٢٠٠٤	عادل رفاعى	٦٣٥
٢٥٨٥	٤٧	١	٢٠٠٤	٢٠٠٤	عادل عبد المنعم	٦٣٦
٢٥٨٦	٤٧	١	٢٠٠٤	٢٠٠٤	مراد منير	٦٣٧
٢٥٨٧	٤٧	١	٢٠٠٤	٢٠٠٤	محمد رفعت	٦٣٨
٢٥٨٨	٤٧	١	٢٠٠٥	٢٠٠٥	محمد نبيه	٦٣٩
٢٥٨٩	٤٧	١	٢٠٠٥	٢٠٠٥	حازم الحنيدى	٦٤٠
٢٥٩٠	٤٧	١	٢٠٠٥	٢٠٠٥	مجدى الكش	٦٤١
٢٥٩١	٤٧	١	٢٠٠٥	٢٠٠٥	أحمد مكي	٦٤٢
٢٥٩٢	٤٧	١	٢٠٠٥	٢٠٠٥	محمد جمعة	٦٤٣

٢٥٩٣	٤٧	١	٢٠٠٥	٢٠٠٥	خالد جمال	٦٤٤
٢٥٩٤	٤٧	١	٢٠٠٥	٢٠٠٥	محمد فضل	٦٤٥
٢٥٩٥	٤٧	١	٢٠٠٥	٢٠٠٥	هيثم وحيد	٦٤٦
٢٥٩٦	٤٧	١	٢٠٠٥	٢٠٠٥	شهيرة سلام	٦٤٧
٢٥٩٦		٢٥٩٦			المجموع	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ملحق (١٢) التوزيع التراكمي للإنتاجية حسب الألوان:

س X ب - أبيض وأسود؛ لو - ملون

م	السنة	س X ب	الرتبة	السنة	لو	الرتبة	المجموع
١	١٩٥٤	٦٦	١	١٩٨٦	٩٧	١	١٦٣
٢	١٩٥٣	٦٢	٢	١٩٨٥	٧٥	٢	١٣٧
٣	١٩٥٢	٥٩	٣	١٩٨٧	٧٢	٣	١٣١
٤	١٩٦٠	٥٨	٤	١٩٩٢	٧٠	٤	١٢٨
٥	١٩٥٩	٥٧	٥	١٩٩٠	٦٥	٥	١٢٢
٦	١٩٥٨	٥٤	٦	١٩٨٤	٦٤	٦	١١٨
٧	١٩٤٧	٥٤	٦	١٩٩١	٦١	٧	١١٥
٨	١٩٤٦	٥٢	٧	١٩٨٨	٥٧	٨	١٠٩
٩	١٩٥٥	٥١	٨	١٩٩٣	٥٣	٩	١٠٤
١٠	١٩٦١	٥٠	٩	١٩٧٨	٥٢	١٠	١٠٢
١١	١٩٤٨	٥٠	٩	١٩٧٧	٥٠	١١	١٠٠
١٢	١٩٥١	٤٩	١٠	١٩٧٥	٤٩	١٢	٩٨
١٣	١٩٥٠	٤٦	١١	١٩٧٦	٤٧	١٣	٩٣
١٤	١٩٦٢	٤٥	١٢	١٩٨٩	٤٦	١٤	٩١
١٥	١٩٤٩	٤٤	١٣	١٩٨٣	٤٦	١٤	٩٠

۸۶	۱۰	۴۴	۱۹۷۴	۱۴	۴۲	۱۹۴۰	۱۶
۸۴	۱۶	۴۳	۱۹۸۱	۱۰	۴۱	۱۹۶۳	۱۷
۸۲	۱۷	۴۱	۱۹۸۲	۱۰	۴۱	۱۹۶۴	۱۸
۸۰	۱۸	۳۹	۱۹۷۹	۱۰	۴۱	۱۹۶۹	۱۹
۷۰	۱۹	۳۰	۱۹۸۰	۱۶	۴۰	۱۹۷۰	۲۰
۷۳	۱۹	۳۰	۱۹۹۴	۱۷	۳۸	۱۹۰۶	۲۱
۷۰	۲۰	۳۳	۲۰۰۲	۱۸	۳۷	۱۹۶۰	۲۲
۷۰	۲۰	۳۳	۱۹۷۳	۱۸	۳۷	۱۹۶۸	۲۳
۶۷	۲۱	۳۲	۲۰۰۱	۱۹	۳۰	۱۹۰۷	۲۴
۶۴	۲۲	۳۱	۲۰۰۰	۲۰	۳۳	۱۹۶۶	۲۵
۶۴	۲۲	۳۱	۱۹۹۰	۲۰	۳۳	۱۹۶۷	۲۶
۶۳	۲۳	۳۰	۲۰۰۵	۲۰	۳۳	۱۹۷۱	۲۷
۵۲	۲۴	۲۷	۱۹۹۶	۲۱	۲۵	۱۹۷۲	۲۸
۴۷	۲۵	۲۴	۲۰۰۴	۲۲	۲۳	۱۹۴۴	۲۹
۴۳	۲۶	۲۱	۲۰۰۳	۲۳	۲۲	۱۹۴۲	۳۰
۳۷	۲۷	۲۰	۱۹۹۸	۲۴	۱۷	۱۹۳۷	۳۱
۳۳	۲۸	۱۸	۱۹۹۹	۲۵	۱۰	۱۹۴۳	۳۲
۳۱	۲۹	۱۷	۱۹۷۲	۲۶	۱۴	۱۹۳۹	۳۳
۲۹	۳۰	۱۶	۱۹۹۷	۲۷	۱۳	۱۹۳۶	۳۴

٢٦	٣١	١٤	١٩٧١	٢٨	١٢	١٩٤١	٣٥
٢٠	٣٢	٨	١٩٧٠	٢٨	١٢	١٩٤٠	٣٦
٢٠	٣٢	٨	١٩٦٣	٢٨	١٢	١٩٣٥	٣٧
١٧	٣٣	٦	١٩٦٦	٢٩	١١	١٩٧٣	٣٨
١٦	٣٤	٥	١٩٦٩	٢٩	١١	١٩٣٨	٣٩
١٣	٣٤	٥	١٩٦٥	٣٠	٨	١٩٣٢	٤٠
١٢	٣٤	٥	١٩٥٧	٣١	٧	١٩٣٣	٤١
١٠	٣٥	٤	١٩٦٤	٣٢	٦	١٩٣٤	٤٢
٩	٣٦	٣	١٩٦٧	٣٢	٦	١٩٣٠	٤٣
٧	٣٦	٣	١٩٥١	٣٣	٤	١٩٢٨	٤٤
٤	٣٧	٢	١٩٦٨	٣٤	٢	١٩٢٩	٤٥
٤	٣٧	٢	١٩٦٢	٣٤	٢	١٩٣١	٤٦
٤	٣٧	٢	١٩٦١	٣٤	٢	١٩٧٥	٤٧
٣	٣٧	٢	١٩٥٠	٣٥	١	١٩٧٤	٤٨
٢	٣٨	١	١٩٦٠	٣٥	١	١٩٢٧	٤٩
٢	٣٨	١	١٩٥٩	٣٥	١	١٩٢٣	٥٠
٢	٣٨	١	١٩٥٨	٣٥	١	١٩٩٦	٥١
١	٣٨	١	١٩٥٦	٥٢
٣٠٢٣		١٥٤٧			١٤٧٦	المجموع	

المصدر: فيلم جغرافية الدراسة.

ملحق (١٣) قائمة المصادر التي اعتمدت عليها ببليوجرافية الدراسة

أولاً : المصادر المطبوعة:

- (١) أحمد الحضرى . تاريخ السينما في مصر من ١٩٢٤ إلى ١٩٤٠ . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٧ .
- (٢) _____ . دليل السينما المصرية [٣٦ دليل] . القاهرة : مركز الثقافة السينمائية ، ١٩٧٠ : ٢٠٠٥ .
- (٣) _____ . تاريخ السينما في مصر؛ الجزء الأول من بداية ١٨٩٦ إلى آخر ١٩٣٠ . القاهرة : مطبوعات نادى السينما بالقاهرة ، ١٩٨٩ .
- (٤) إلهامى حسن . تاريخ السينما المصرية . القاهرة : صندوق التنمية الثقافية ، ١٩٩٥ .
- (٥) باسكال، جاك . الدليل السينمائي للشرق الأوسط وشمال أفريقيا . ط ٤ . — [القاهرة] : جاك باسكال ، ١٩٥٤ .
- (٦) حسن إمام عمر . الفيلم العربى . القاهرة : دار التحرير لطبع والنشر ، ١٩٥٩ .
- (٧) حسنى فاضل . الدليل الفنى للشرق الأوسط . القاهرة : حسنى فاضل ، ١٩٤٥ .
- (٨) سادول، جورج . السينما فى البلدان العربية . بيروت : مركز التنسيق العربى للسينما والتلفزيون ، ١٩٦٦ .
- (٩) سعيد شيمى . تاريخ التصوير السينمائي فى مصر ١٨٩٧ _ ١٩٩٦ . القاهرة : المركز القومى للسينما ، ١٩٩٧ .

- (١٠) صندوق التنمية الثقافية . بانوراما السينما المصرية [١٧ عددًا] . القاهرة : صندوق التنمية الثقافية، ١٩٨٨ : ٢٠٠٥ .
- (١١) عادل حسنين . الموسوعة المصورة [٥ أجزاء] . القاهرة : أمادو للنشر، ١٩٩٩ .
- (١٢) عبد المنعم سعد . السينما المصرية فى موسم [١١ جزءًا] . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٧ : ١٩٧٧ .
- (١٣) _____ . ٥٠ عامًا من السينما المصرية . القاهرة : الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما، ١٩٧٧ .
- (١٤) فريد المزاوى . دليل الأفلام المصرية ١٩٥٢/١٩٥٣ . القاهرة : المركز الكاثوليكي المصري للسينما، ١٩٥٣ .
- (١٥) _____ . دليل الأفلام المصرية ١٩٥٣/١٩٥٥ . القاهرة : المركز الكاثوليكي المصري للسينما، ١٩٥٦ .
- (١٦) _____ . دليل الأفلام المصرية ١٩٥٥/١٩٦٢ . القاهرة : المركز الكاثوليكي المصري للسينما، ١٩٦٣ .
- (١٧) محمود قاسم . موسوعة الأفلام الروائية فى مصر والعالم العربى : جزءان . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ .
- (١٨) _____ . موسوعة الممثل فى السينما العربية . القاهرة : مكتبة مدبولى، ٢٠٠٤ .
- (١٩) _____ . دليل الأفلام فى القرن العشرين فى مصر والعالم العربى . القاهرة : مكتبة مدبولى، ٢٠٠٢ .
- (٢٠) مصطفى أمين حسام الدين . فيلموجرافية بالأفلام المصرية من ١٩٦٨ حتى ١٩٩٣ . مجلة عالم الكتاب، ع ٥٦، ١٩٩٧ .

- (٢١) منى البندارى وآخرون. موسوعة الأفلام العربية : التفاصيل الكاملة لـ ٤٥٠٠ فيلم تم إنتاجها فى العالم العربى، إعداد منى البندارى ، يعقوب وهبى، محمود قاسم؛ تقديم صلاح أبو سيف، القاهرة : بيت المعرفة، ١٩٩٤.
- (٢٢) منى البندارى ويعقوب وهبى. دليل السينمائيين فى مصر . ط ٢ . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣.
- (٢٣) منير محمد إبراهيم. بانوراما السينما المصرية . القاهرة : شركة مصر للتوزيع ودور العرض السينمائي، ١٩٨١.
- (٢٤) ناجى فوزى. المركز الكاثوليكي المصرى للسينما و خمسون عامًا من الثقافة السينمائية . القاهرة : المركز، ٢٠٠٠.

ثانيًا : المصادر الإلكترونية . مواقع على شبكة الإنترنت مهتمة بالأفلام:

www.bfi.uk

www.oflc.gov.au

www.melodyafilm.tv

www.ukfilmcouncil.org.uk

www.bfi.org.uk/collections

www.bfi.org.uk/sightandsound

www.imdb.com

www.reel.com

www.egyfilm.com

www.fiafnet.org/uk

www.fiatifta.org

www.cinema.ucla.edu/fiaf

www.skillspro.com

<http://www.maoriart.org>

<http://en.wikipedia.org>

<http://www.artsreformation.com>

<http://www.archivists.org>

<http://www.altavista.com>

<http://www.hotbot.com>

<http://www.alltheweb.com>

www.rotana.com

www.arabfilmtvschool.edu.eg

www.sotwesoora.com

www.freemovienow.com

ملحق (١٤) أفلام لم تعرض ولم تدرج في فيلموجرافية الدراسة

م	اسم الفيلم	المخرج	سنة الإنتاج
١	لماضة	محمد عبد العزيز	
٢	الشريك	وحيد مخيمر	1991
٣	نماء على الثوب الأبيض	حسام الدين مصطفى	
٤	خيال العاشق	ناجي رياض	
٥	موعد مع الانتقام	إسماعيل جمال	
٦	الغيبوبة	هشام أبو النصر	
٧	خاص جدا	شريف شعبان	
٨	نور ونار	أحمد يحيى	
٩	نسور المجد	محمد راضي	
١٠	الناجون من النار	علي عبد الخالق	1996
١١	حبيبتي من تكون	يوسف فرنسيس	
١٢	وحياة قلبي وأقراحه	نادية حمزة	
١٣	بنت عز		
١٤	المواطن الصالح		
١٥	للبنات أسرار		

١٦	يوم الهنا		
١٧	أرض الأخلاق		
١٨	مسرح العرائس		
١٩	لن أتهم		
٢٠	الرداء الأسود		
٢١	غدا تبدأ الحياة		
٢٢	الرسالة الأخيرة		
٢٣	زوجة يارب	عاطف سالم	1966
٢٤	حب وحنان		
٢٥	باي باي يا حلوة	عاطف سالم	1975
٢٦	اخترت حياتي		
٢٧	امراة في مهب الريح		
٢٨	كف وأربع أصابع		
٢٩	من يدفع الثمن		
٣٠	الرحلة		
٣١	امراة لكل الرجال	سيد طنطاوى	1971
٣٢	عروس لبنان	حسين فوزى	1951
٣٣	حياة فنان	علي فهمى	1945
٣٤	رغبات ممنوعة	أشرف فهمى	1979

٣٥	صديقي الوفي	فاضل صالح	
٣٦	امراء من الماضي	عبد اللطيف زكي	
٣٧	لولاد الملجأ	ناصر حسين	
٣٨	كم أنت حزين ايها الحب	عبد المنعم شكري	
٣٩	للزواج والصيف	أحمد ثروت	
٤٠	٧ باب	أحمد ثروت	
٤١	ماحسابشي حسابه	أحمد ثروت	
٤٢	تحدي العشاق	ناصر حسين	
٤٣	إصلاحية الرجال	جمال عمار	
٤٤	الخدعة الكبرى	علي خليل	
٤٥	الشقيقتان	زهير بكير	
٤٦	لعنة المال	صلاح سري	
٤٧	أمان يا دنيا	إبراهيم عرايس	
٤٨	تجار السموم	شريف حمودة	
٤٩	تحت للمراقبة	إبراهيم عرايس	
٥٠	العجوز والحب	يحيى زكريا	
٥١	الراجل يحب مرتين	عاطف سالم	1983
٥٢	على هامش المدينة	ناصر حسين	
٥٣	غابة من الرجال	يحيى العلمي	1997

٥٤	المخدوع	أحمد النحاس	
٥٥	المشاغبون في إجازة نصف السنة	ناصر حسين	
٥٦	مرارة الأيام	ناصر حسين	
٥٧	من قتل نفسا	حسن حافظ	
٥٨	ولو بعد حين	يس إسماعيل يس	
٥٩	امراة مع الشيطان	صلاح سرى	
٦٠	الدلالة	حسن الصيفى	
٦١	رحلة مع الشيطان	حسن الصيفى	1978
٦٢	شلة المشاغبين	محمد سلمان	1983
٦٣	ضحية حب	نبوي عجلان	
٦٤	الطماعين	إبراهيم عرايس	
٦٥	لمن يكون الانتقام	نبيل زكى	
٦٦	الأستاذ حميدة	سعد عرفة	
٦٧	البيه صديقي	أحمد ثروت	
٦٨	دائرة الموت	سيد سيف	
٦٩	الذكاء المدمر	ناجى أنجلو	
٧٠	عشش الترجمان	سيد سيف	
٧١	الكليشات	أحمد صقر	
٧٢	مصرع الذئاب	أحمد صقر	

٧٣	بئر الأوهام	مدحت السباعي	
٧٤	جدعان الحلمية	نجدي حافظ	
٧٥	زمن الأقوياء	أحمد ثروت	
٧٦	سكر بولاق	ناصر حسين	
٧٧	للقانون لا يعرف الحب	إبراهيم عرايس	
٧٨	الكمين	إسماعيل حسن	
٧٩	كوم الشقافة	إسماعيل حسن	
٨٠	موعد مع الزناب	كمال عيد	
٨١	لراقصة والمجان	جمال عمار	
٨٢	الضباع	كمال عيد	
٨٣	للص والتمالب	أحمد ثروت	
٨٤	للكس واحد	شريف حمودة	
٨٥	إنعام الغريب	شريف حمودة	1994
٨٦	زمن الجدعان	حسن الصيفي	
٨٧	سفاح في مدرسة المراهقات	ناصر حسين	
٨٨	النشلة والبيه	شريف حمودة	
٨٩	إمبراطورية الجيارة	جمال عمار	
٩٠	خمسة كارت	ناصر حسين	
٩١	الحب للحب	محمد أباطة	

٩٢	امراة وامراة	نادية حمزة	
٩٣	أحلام العبيط	نبيل زكي	
٩٤	كباب ولكن	إسماعيل جمال	
٩٥	اللقاء القاتل	سعيد محمد	
٩٦	غلط البنات	ناصر حسين	
٩٧	فضيحة في حارتنا	سيد سيف	
٩٨	لو كنت مكاني	شريف حمودة	
٩٩	لعبة الأيام	شريف حمودة	
١٠٠	الصفقة	يس إسماعيل يس	
١٠١	السليس	سمير حافظ	
١٠٢	رحلة آخر زمن	مها عرام	
١٠٣	سفينة الحب والعذاب	حسن الصيفي	1998
١٠٤	كلهم في جهنم	يس إسماعيل يس	
١٠٥	غبي على الزيرو	سعيد محمد	
١٠٦	الشاهد الآخر	سيد سيف	
١٠٧	اللي يعيش ياما يشوف	شريف حمودة	
١٠٨	صف عساكر	إسماعيل حسن	
١٠٩	أنا وحماتي والزمن	نبيل زكي	
١١٠	المشاغبات في الطيران	طارق النهري	

١١١	نقطة سم	إسماعيل جمال	
١١٢	الأبطال الثلاثة	ناصر حسين	
١١٣	مغلف بالشيكولاتة	سعيد محمد	
١١٤	المخزنجية (٢ في كلابش)	محمد مرزوق	
١١٥	ليل ورجال	شريف حمودة	
١١٦	الأستاذ	أحمد صقر	
١١٧	أحلي من الشرف مافيش	إسماعيل حسن	
١١٨	جنون المطلقات	ناصر حسين	
١١٩	أقولك ماتر عطر	سعيد محمد	
١٢٠	المجنونة والحب	محمد أباطة	
١٢١	حواء ٢٠٠٠	مها عرام	
١٢٢	الحسناء والبلطجي	إبراهيم عريس	1995
١٢٣	بهوات آخر زمن	إبراهيم عريس	
١٢٤	هرم للإيجار (المن يهه الأمر)	مها عرام	
١٢٥	مخ المرحوم	شريف حمودة	
١٢٦	صبيان المعلم	سيد سيف	
١٢٧	مهمة في منتصف الليل	مها عرام	
١٢٨	موزع البريد	مها عرام	
١٢٩	وضاع الطريق	نبيل زكي	

١٣٠	المرأة الأخطبوط	شريف حمودة	
١٣١	مكاش العشم	إسماعيل حسن	
١٣٢	البديل	سيد سيف	
١٣٣	جنان في جنان	إسماعيل جمال	
١٣٤	فخ الثعالب	محمد مرزوق	
١٣٥	مربط الفرس	مها عرام	
١٣٦	اللعب على المكشوف	ناصر حسين	
١٣٧	كرامة امرأة	محمد مرزوق	
١٣٨	حصل يا سعادة البية	ناصر حسين	
١٣٩	رجل في ورطة	إسماعيل جمال	
١٤٠	ليل وغوازي	نبيل زكي	
١٤١	كرامة	إسماعيل حسن	1994
١٤٢	هروب الأوغاد	ناصر حسين	

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ملحق (١٥) البيانات الناقصة للأفلام موزعة حسب نوع البيان

أفلام ناقصة بيان المونتاج:

مونتاج	اسم الفيلم	مسلسل فيلموجرافى	مسلسل عام
	في بلاد توت عنخ آمون	١	١
	قبلة في الصحراء	٣	٢
	سعاد الفجرية	٤	٣
	بنت النيل	٧	٤
	تحت ضوء القمر	١٠	٥
	الضحية	١١	٦
	جناية نصف الليل	١٢	٧
	الكوكابين [أو الهاوية]	١٣	٨
	معجزة الحب	١٤	٩
١٩٣١			
	صاحب السعادة كشكش بيه	١٥	١٠
١٩٣٢			
	شوارع إستانبول	١٧	١١
	أنشودة الفؤاد	١٩	١٢
	مخزن العشاق	٢٠	١٣

	جحا وأبو نواس	٢١	١٤
	٥٠٠١	٢٣	١٥
	الضحيا	٢٤	١٦
١٩٣٣			
	كفري عن خطيئتك	٢٥	١٧
	للزواج	٢٦	١٨
	لولاد مصر	٢٨	١٩
	جحا وأبو نواس مصوران	٢٩	٢٠
	للوردة البيضاء	٣٠	٢١
١٩٣٤			
	حوادث كشكش بيه	٣٢	٢٢
	الاتهام	٣٤	٢٣
	ابن الشعب	٣٥	٢٤
	المندوبان	٣٦	٢٥
	شيخ الماضي	٣٧	٢٦
١٩٣٥			
	الضحيا	٣٨	٢٧
	شالوم الترجمان	٤١	٢٨
	دموع الحب	٤٨	٢٩

	المعلم بحبح	٤٩	٣٠
١٩٣٦			
	بسلامة عايز يتجوز	٥١	٣١
	١٠٠ ألف جنيه	٥٥	٣٢
	الهارب	٥٦	٣٣
	اليد للسوداء	٥٧	٣٤
	لبو ظريفة	٥٩	٣٥
	كله إلا كده	٦٠	٣٦
	الأبيض والأسود	٦٢	٣٧
١٩٣٧			
	للمز بهنله	٦٣	٣٨
	سر الدكتور إبراهيم	٦٨	٣٩
	مراتى نمرة ٢	٦٩	٤٠
	المجد الخالد	٧١	٤١
	ليلة فى العمر	٧٢	٤٢
	شالوم الرياضى	٧٤	٤٣
	مبروك	٧٥	٤٤
	للماعة سبعة	٧٧	٤٥
	عمر وجميلة	٧٨	٤٦

١٩٣٨			
	ساعة التنفيذ	٨٤	٤٧
	التغراف	٨٥	٤٨
	نفوس حائرة	٨٧	٤٩
	بحبح باشا	٨٩	٥٠
١٩٣٩			
	الكنز المفقود	٩٤	٥١
	ليالي القاهرة	٩٥	٥٢
	أجنحة الصحراء	٩٧	٥٣
	قيس وليلى	١٠١	٥٤
	الباشمقاول	١٠٧	٥٥
	تحت السلاح	١٠٨	٥٦
	قلب امرأة	١١١	٥٧
	أصحاب العقول	١١٥	٥٨
١٩٤١			
	ليلى بنت الريف	١١٧	٥٩
	الفرسان الثلاثة	١٢٣	٦٠
	عريس من إسطنبول	١٢٨	٦١
١٩٤٢			

	الستات فى خطر	١٣٢	٦٢
	محطة الأتس	١٣٨	٦٣
	بنت ذوات	١٤٠	٦٤
	على بابا والأربعين حرامى	١٤١	٦٥
١٩٤٣			
	من قلت قديمه	١٥١	٦٦
	نداء للدم	١٦٠	٦٧
١٩٤٤			
	عريس الهنا	١٧٦	٦٨
	وحيدة	١٧٨	٦٩
١٩٤٥			
	الفلوس	١٩١	٧٠
	مدينة الفجر	١٩٧	٧١
	رجاء	١٩٨	٧٢
	تحيا الرجالة	٢٠٥	٧٣
	أحلام	٢١١	٧٤
	الزلة الكبرى	٢٢٨	٧٥
	قصة غرام	٢٣٠	٧٦
١٩٤٦			

	دنيا	٢٣٢	٧٧
	ما لقدرش	٢٣٣	٧٨
	الدنيا بخير	٢٤٦	٧٩
	الخير والشر	٢٥٥	٨٠
	أرض النيل	٢٦٠	٨١
	غرام بنوية	٢٦٤	٨٢
	عادت إلى قواعدها	٢٦٧	٨٣
١٩٤٧			
	ضربة القدر	٢٨٦	٨٤
	غنى حرب	٢٩١	٨٥
	معروف الإسكافي	٢٩٢	٨٦
	خاتم سليمان	٢٩٥	٨٧
	ليالى الأوس	٢٩٧	٨٨
	العرسان الثلاثة	٣٠٠	٨٩
	غدر وعذاب	٣٠٤	٩٠
	التضحية الكبرى	٣١٠	٩١
	قبلنى يا أبى	٣١٨	٩٢
	أبو زيد الهلالي	٣٢٧	٩٣
	جحا والسبع بنات	٣٣١	٩٤

	الكل يغنى	٣٣٤	٩٥
١٩٤٨			
	الستات عفاريت	٣٣٨	٩٦
	الزناى خليفة	٣٤٠	٩٧
	ورد شاه	٣٤٣	٩٨
	المليونيرة الصغيرة	٣٥٠	٩٩
	ابن الفلاح	٣٥٧	١٠٠
	الصيت ولا الغنى	٣٥٨	١٠١
	البوسطجى	٣٦٤	١٠٢
	عاشت في الظلام	٣٦٧	١٠٣
	الحلقة المفقودة	٣٧٤	١٠٤
١٩٤٩			
	ذو الوجهين	٣٩٦	١٠٥
	المرأة شيطان	٣٩٧	١٠٦
	الناصح	٣٩٨	١٠٧
	عقبال البكارى	٤٢٢	١٠٨
	بنت العمدة	٤٢٥	١٠٩
١٩٥٠	امراة من نار	443	١١٠
	إلهام	450	١١١

	محسوب العائلة	455	١١٢
	خضرة والسند باد القبلى	524	١١٣
	ناهد	٥٤٤	١١٤
	السر فى بير	٥٩١	١١٥
	مرت الأيام	٦٥٥	١١٦
	أمانى العمر	٧٣٨	١١٧
	ضحايا الإقطاع	٧٤٨	١١٨
	الحب العظيم	٨٢٢	١١٩
	بنت الصياد	٨٢٨	١٢٠
	بنت البادية	٨٤٩	١٢١
	قبلنى فى الظلام	٩٢٨	١٢٢
١٩٦٠	بهية	٩٨٢	١٢٣
	أقوى من الحياة	١٠٠٢	١٢٤
	عودى يا أمى	١٠٦٣	١٢٥
	الاستعباد	١١٠٣	١٢٦
	أيام زمان	١١٣٢	١٢٧
	البدوية العاشقة	١١٥٠	١٢٨
	اين كليوباترا	١٢٤٨	١٢٩
	ابتسامة أبو الهول	١٢٦٣	١٣٠

	قاهر الأطلنطى	١٢٦٧	١٣١
	فاروس الصحراء	١٢٨٣	١٣٢
	حبي في القاهرة	١٢٩٢	١٣٣
	حدث في مصر	١٣٠٨	١٣٤
	أبو الهول للزجاجي	١٣١٣	١٣٥
	في طريقى رجل	١٣٢٩	١٣٦
	كيف تسرق قنبلة نرية	١٣٣٢	١٣٧
	أيام الحب	١٣٣٦	١٣٨
	الطريد	١٣٦٨	١٣٩
١٩٧٠	أعظم طفل في العالم	١٥٩٥	١٤٠
	أجمل أيام حياتي	١٦٠٥	١٤١
١٩٨٠	أسود سيناء	٢٠٩٦	١٤٢
	نل العقارب	٢١٣٧	١٤٣
	أحضان الخوف	٢٢٢٧	١٤٤
	ساعات الفرع	٢٢٧٩	١٤٥
	من خاف سلم	٢٢٨٠	١٤٦
	نداء الدم	٢٣٥٢	١٤٧
١٩٩٠	الصعلوك والهائم	٢٥٥٧	١٤٨
	اليتم والحب	٢٦٨٧	١٤٩

	القلب وما يعشق	٢٧٩٧	١٥٠
٢٠٠٠	عايزين لعب	٢٩٣٧	١٥١
	ولا على بالي	٢٩٣٩	١٥٢
	الجريمة تدق الباب	٢٩٤٨	١٥٣
	هروب مومياء	٢٩٥٦	١٥٤
	٧ ورقات كوتشينة	٢٩٨١	١٥٥

قائمة الأفلام الناقصة بيان التصوير:

تصوير	اسم الفيلم	مستل فيلموجرافى	مستل عام
	شوارع إستانبول	١٧	١
	الزناى خليفة	٣٤٠	٢
	ابن كليوباترا	١٢٤٨	٣
	حدث في مصر	١٣٠٨	٤
	الطريد	١٣٦٨	٥
	ساعات للفرع	٢٢٧٩	٦
	من خاف سلم	٢٢٨٠	٧
	نداء الدم	٢٣٥٢	٨
	عايزين لعب	٢٩٣٧	٩
	ولا على بالي	٢٩٣٩	١٠
	الجريمة تدق الباب	٢٩٤٨	١١
٥	هروب مومياء	٢٩٥٦	١٢

قائمة أفلام ناقصة بيان الإنتاج:

ممثل عام	مسلسل فيلموجرافي	اسم الفيلم	شركة الإنتاج
١	٢٠٥	تحيا الرجالة / ١٩٤٥	
٢	٢٧٧	سلوى / ١٩٤٦	
٣	٤٠٩	القليلة / ١٩٤٩	
٤	١٢٥١	هارب من الأيام / ١٩٦٥	
٥	١٩٨٨	حسن بيه الغلبان / ١٩٨٢	
٦	٢٢٧٩	ساعات الفرع / ١٩٨٦	
٧	٢٢٨٠	من خاف سلم / ١٩٨٦	

أفلام ناقصة بيان السيناريو:

ممثل عام	م فيلموجرافي	اسم الفيلم	سيناريو
١	١٢	جناية نصف الليل	
٢	١٧	شوارع إستانبول	
٣	٢٠	مخزن العشاق	
٤	٣٥	ابن الشعب	
٥	١٨٨	شارع محمد علي	
٦	٢٧٨	عدو المرأة / ١٩٤٦	
٧	٢٨٧	نور من السماء	
٨	٢٩٧	ليالي الأتس	
٩	٤٣٧	ما كتش على البال	

١٠	٤٥٩	ظلموني الناس
١١	٤٩٤	سماعة التليفون
١٢	٥١٢	ابن النيل
١٣	٥٤٣	الهوا ما لوش دوا
١٤	٥٦٧	قدم الخير
١٥	٦٠٢	في شرع مين
١٦	٦٠٤	فاعل خير
١٧	١٢٤٨	ابن كليوباترا
١٨	١٢٦٣	ابتسامة أبو الهول
١٩	١٢٦٧	قاهر الأطنطى
٢٠	١٢٨٣	فارس الصحراء
٢١	١٣٠٨	حدث في مصر
٢٢	٢٢٢٧	أحضان الخوف
٢٣	٢٢٥١	البريء والمشتقة
٢٤	٢٢٧٩	ساعات الفرع
٢٥	٢٢٨٠	من خاف سلم
٢٦	٢٣٥٢	نداء الدم
٢٧	٢٩٣٧	عازين لعب
٢٨	٢٩٣٩	ولا على بالى
٢٩	٢٩٤٨	الجريمة تنق الباب

الأفلام مجهولة التأليف القصصى مسجلة بالرقم الفيلموجرافى

واسم الفيلم

أولاً : الثلاثينيات

١٢ جنابة نصف الليل

١٧ شوارع إستانبول

٢٠ مخزن العشاق

ثانياً : الأربعينيات

١٦٤ ماجدة

٢٢٦ قلوب دامية

٢٦٦ أول نظرة

٢٧١ يوم في العالى

٣١٢ كنز السعادة

٣١٣ العقل في أجازة

٣١٥ عدو المجتمع

٣١٦ المنتقم

٣٢٦ عودة الغائب

٣٤٠ الزناتى خليفة

٣٤٣ ورد شاه

٣٤٥ هارب من السجن

٣٤٦ يحيا الفن

٣٤٨ صاحبة العمارة

٣٥١ الواجب

٣٥٤ شمشون الجبار

٣٥٨ الصيت ولا الغنى

٣٦١ سكة السلامة

٣٧٦ بنت حظ

٣٨١ أميرة الجزيرة

٣٩٨ الناصح

٤٠٩ القائلة

٤١١ حلم ليلة

٤١٦ أمينة

ثالثاً : الخمسينيات

451 معلش يا زهر

489 السبع أفندى

501 القافلة تسير

517 انتقام الحبيب

٥٣٤ بيت النناش

٥٤١ صورة الزفاف

- ٥٤٧ شمشون ولبلب
٥٦٠ كأس العذاب
٥٧١ من عرق جيبني
٦٢٣ حب في الظلام
٦٤٨ المستهتره
٦٥١ موعد مع الحياة
٦٥٤ المال والبنون
٦٥٧ جنون الحب
٦٦٣ الوحش
٦٦٥ الأنسة حنفي
٦٨٥ الناس مقامات
٧١٦ شيطان الصحراء
٧٢٨ سيجارة وكاس
٧٣٤ إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة
٧٣٥ بنات الليل
٧٤٨ ضحايا الإقطاع
٨١٣ غرام المليونير
٨٥٥ شاطئ الأسرار
٨٨٠ أيام السعيدة
٨٨٣ بحبوح أفندي

٩٠٨ موعّد مع المجهول

٩١٠ ارحم حبي

٩١١ قلب من ذهب

٩١٦ آخر من يعلم

٩٢٨ قبلنى فى الظلام

٩٣٩ حب إلى الأبد

رابعًا : الستينيات

٩٦٣ قيس وليلى

٩٦٩ رجل بلا قلب

٩٩٣ ثلاث وريثات

١٠١٢ مال ونساء

١٠١٣ وعاد الحب

١٠١٤ قلب فى الظلام

١٠٢٧ بلا عودة

١٠٩١ الحاقّد

١٠٩٤ الفرسان الثلاثة

١١٣٢ أيام زمان

١١٤٣ شباب طائش

١١٤٦ نار فى صدرى

١١٥٣ منتهى الفرح

- ١١٥٩ الشيطان الصغير
١١٧٧ ألف ليلة وليلة
١١٩٧ حكاية نص الليل
١١٩٩ حب ومرح وشباب
١٢٠٦ للرجال فقط
١٢٣٨ العقلاء الثلاثة
١٢٤٨ ابن كليوباترا
١٢٥٤ المشاغبون
١٢٦٣ ابتسامة أبو الهول
١٢٦٥ للنساء فقط
١٢٦٧ قاهر الأطلنطي
١٢٧١ تفاحة آدم
١٢٧٩ حارة السقاين
١٢٨٣ فارس الصحراء
١٢٨٨ سيد درويش
١٢٩٣ رجل وامرأتان
١٢٩٧ شقة الطلبة
١٣٠٨ حدث في مصر
١٣١٣ أبو الهول الزجاجي

خامسًا : السبعينيات

- ١٤٧٠ لمسة حنان
١٤٨٠ خطيب ماما
١٤٩٥ ابنتي العزيزة
١٤٩٩ واحد في المليون
١٥٣٢ ليلة حب أخيرة
١٥٨٧ الشياطين والكورة
١٦١٥ عريس الهنا
١٦١٩ ليالي لن تعود
١٦٦٨ بابا آخر من يعلم
١٦٨٧ بديعة مصابنى
١٧١٩ عودة الابن الضال
١٧٢٧ أزواج طائشون
١٧٣٢ جواز على الهواء
١٧٣٥ المزيكافى خطر
١٧٥٦ إلى المأنون يا حبيبي
١٧٦٨ عذراء... ولكن
١٧٩٧ القضية المشهورة
١٨١٣ اللعبة
١٨٥٧ الخدعة الخفية
١٨٦٣ إسكندرية ليه

سادسًا : الثمانينيات

- ١٩٠٠ العاشقة
١٩١٣ جنون الشباب
١٩٣٨ وداعا للعذاب
١٩٦٠ مخيم دايمًا جاهز
١٩٧٢ ابن مين في المجتمع
١٩٩٩ الراجل اللي باع الشمس
٢٠٣٠ ريا وسكينة
٢٠٥٦ المحفوظ
٢١١٠ الحلال يكسب
٢١١٢ الشقة من حق الزوجة
٢١٢٠ هنا القاهرة
٢١٤٤ الوداع يا بونابرت
٢١٨٨ البنديرة
٢٢٠٧ الزيارة الأخيرة
٢٢٠٨ احترس عصابة النساء
٢٢٢٥ وعد ومكتوب
٢٢٥١ البريء والمشقة
٢٢٥٣ امرأة تحت الاختبار
٢٢٥٤ رجل قتله الحب

٢٢٥٥ ناس هايصة وناس لايصة

٢٢٧٩ ساعات الفرع

٢٢٨٠ من خاف سلم

٢٢٨٦ الخرتيت

٢٣٠٣ ابتسامة في عيون حزينة

٢٣١٤ رجل في فخ النساء

٢٣١٧ امرأة من نار

٢٣٢٦ النظرة الأخيرة

٢٣٣٩ لعدم كفاية الأدلة

٢٣٥٣ الأب الثائر

٢٣٦٣ رحلة المشاغبين

٢٣٧٤ الجدعان الثلاثة

٢٣٨٩ الدرجة الثالثة

سابعًا : التسعينيات

٢٤٦٦ البركان

٢٤٦٧ جريمة إلا ربع

٢٤٩٤ ليس لعصابتنا فرع آخر

٢٥٠٤ ثلاثة على واحد

٢٥٤٨ كيد العوالم

٢٦٢٢ تسوقي أفندي في المصيف

٢٦٣٢ نفوسة
٢٦٩٨ مرسيدس
٢٧٣١ المهاجر
٢٧٣٥ عنتر زمانه
٢٧٦٦ الملائكة لا تسكن الأرض
٢٧٧٠ الجراج
٢٧٨١ ليلة ساخنة
٢٨٠١ حسن اللول
٢٨١٠ المصير
٢٨٣٤ إمبراطورية الشر
٢٨٤٥ ولا كان في النية أبقى ؟..
٢٨٤٨ الآخر

ثامنًا : الألفية

٢٨٧٤ أبناء الشيطان
٢٨٨٠ فرقة بنات وبس
٢٨٨١ الكاش....ماشى
٢٨٨٣ الوردة الحمراء
٢٨٨٤ أولى ثانوي
٢٨٨٧ جحيم تحت الأرض
٢٩١١ جرانيتا

٢٩٣٧ عايزين لعب

٢٩٣٩ ولا على بالى

٢٩٤٤ فارس ظهر الخيل

٢٩٤٥ الحب الحقيقي

٢٩٤٨ الجريمة تدق الباب

٢٩٤٧ لحظات حب

المصدر: فيلموجرافية الدراسة.

ملحق (١٦) استمارة جمع بيانات المعلومات الخاصة بفيلموجرافية الدراسة

تتقسم الاستمارة إلى خمسة أقسام رئيسة هي:

القسم الأول : معلومات الوصف الفيلموجرافى . وتتضمن المعلومات التالية عن الفيلم:

عنوان الفيلم :

المخرج : (١)

(٢)

(٣)

القصة :

السيناريو :

الحوار :

مدير التصوير : (١)

(٢)

(٣)

المونتاج : (١)

(٢)

(٣)

الإنتاج : مصرى () مشترك عربى () مشترك أجنبى ()

شركات الإنتاج : (١)

(٢)

نوعها : ملك الدولة () شركة خاصة () شركة غير مصرية ()

شركة التوزيع الداخلى:

شركة التوزيع الخارجى :

تاريخ العرض الأول : عرض فى / / . لم يعرض ()

اللون : أبيض وأسود () ملون ()

القسم الثاني : المعلومات الموضوعية والنوعية الفيلموغرافية :

الاقتباس : مقتبس () غير مقتبس ()

مصدر الاقتباس العربي : قصة () رواية () مسرحية () مجموعة قصصية ()

مصادر أخرى ()

مصدر الاقتباس الأجنبي : مصدر أدبي () فيلم أجنبي ()

نوع المصدر الأدبي : قصة () رواية () مسرحية () أنواع أخرى ()

القسم الثالث : التبصرات :

- عنوان المصدر الأدبي العربي ومؤلفه :

- عنوان المصدر الأدبي الأجنبي ومؤلفه :

- عنوان الفيلم الأجنبي وجنسيته :

- معلومات عن عنوان الفيلم :

- معلومات عن الإخراج :

- معلومات عن التصوير :

- معلومات عن المونتاج :

- معلومات عن شركات الإنتاج :

- معلومات عن شركات التوزيع :

- معلومات عن تاريخ العرض :

- معلومات عن اللون :

- معلومات أخرى :

القسم الرابع : تعليق الباحث .

القسم الخامس : المصادر والمراجع .

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
إهداء	3
شكر وعرفان	5
مقدمة	7
تمهيد	9
الفصل الأول: نشأة الأفلام المصرية وتطورها ودورها كمصادر للمعلومات.	
تمهيد	31
العروض الأولى للأفلام السينمائية في مصر	32
التطور التاريخي للأفلام	34
التطور التاريخي لأنواع الأفلام المصرية	35
التطور التاريخي للمجالات الفنية للفيلم	36
التاريخ للأفلام المصرية	39
الأفلام الروائية القصيرة الصامتة	44
الأفلام الروائية الطويلة الصامتة	45
أنواع الأفلام وخصائصها	46
الأفلام السينمائية	48
الأفلام التسجيلية أو الوثائقية	50
الأفلام وأهميتها	53

الموضوع	رقم الصفحة
الأفلام ودورها كمصادر معلومات	56
مؤسسات البحث المهمة بالأفلام	58
المؤسسات الأكاديمية البحثية	59
المؤسسات التثقيفية والدعائية	66
فئات الباحثين والمستفيدين من الأفلام	70
الباحثون والمستفيدون الأكاديميون	71
الباحثون والمستفيدون غير الأكاديميين	75
القضايا المرتبطة بالأفلام	77
الأفلام المجهولة	77
الأفلام الممنوعة من العرض رقابياً	78
الخلاصة	82
الفصل الثاني: مراحل إعداد الأفلام السينمائية .	
تمهيد	87
المرحلة الأولى: الإعداد والتخطيط والتحضير	87
التمويل ومصادره	88
النص المطبوع: القصة والسيناريو والحوار	90
خطة العمل	93
المرحلة الثانية: التنفيذ أو الإنتاج	96
الإخراج	96
التصوير	99

الموضوع	رقم الصفحة
المونتاج	102
إعداد النسخة النهائية للفيلم	107
المرحلة الثالثة: العرض والتوزيع	108
الخلاصة	111
الفصل الثالث: الضبط الببليوجرافى للأفلام المصرية	
تمهيد	115
جهود الضبط الببليوجرافى السابقة	115
بيانات تعريفية	116
القائمون على العمل الببليوجرافى	121
الفترة الزمنية التى تغطيها الببليوجرافيات	122
ظروف إعداد هذه الببليوجرافيات	124
التحليل الكمى للجهود السابقة	125
بيانات الوصف الببليوجرافى	127
تحليل بيانات الوصف الببليوجرافى المستخدمة	131
مقارنة هذه الجهود ببعضها بعضاً	135
ببليوجرافية الدراسة	137
الحاجة والهدف	138
حدود الببليوجرافية	138
مصادر إعداد فيلموجرافية الدراسة	142
البناء والتكوين	145

الموضوع	رقم الصفحة
الإحصاءات الناتجة عن فيلموجرافية الدراسة	150
الخلاصة	155
الفصل الرابع: الدراسة البيليوجرافية للأفلام المصرية	
تمهيد	159
الاتجاهات العددية للأفلام	160
الاتجاهات العددية للأفلام حسب الرتبة	160
الاتجاهات العددية للأفلام حسب العقود	161
مقارنة بين الأفلام المصرية والعربية	163
مقارنة بين الأفلام المصرية والأجنبية	165
الاتجاهات الموضوعية للأفلام	168
الأصل الفكرى	169
الاتجاهات النوعية للأفلام	198
نوعية الإنتاج	199
الاتجاهات النوعية للألوان	223
الاتجاهات الإنتاجية للمشاركين فى صناعة الأفلام ..	227
الاتجاهات الإنتاجية للأفلام حسب الفئات الإنتاجية ..	227
الاتجاهات الإنتاجية للمخرجين	229
الاتجاهات الإنتاجية لمديرى التصوير	231
الاتجاهات الإنتاجية للمونتيرين	233
الاتجاهات الإنتاجية لكتاب النص السينمائى	235

الموضوع	رقم الصفحة
الاتجاهات الزمنية للأفلام	238
الاتجاهات الزمنية للأفلام حسب العقود	238
الاتجاهات الزمنية للأفلام حسب المراحل الزمنية ...	241
الاتجاهات الزمنية للمشاركين فى صناعة الأفلام	245
الاتجاهات الجغرافية للأفلام	254
أفلام الإسكندرية	254
أفلام القاهرة	256
الخلاصة	257
الفصل الخامس: الإيداع القانونى وحقوق الملكية الفكرية والرقابة على الأفلام	
تمهيد	261
الإيداع القانونى للأفلام	262
قانون الإيداع القانونى للأفلام	263
المؤسسات المسؤولة وآليات التنفيذ	265
القضايا المرتبطة بالإيداع القانونى	268
الأفلام وحقوق الملكية الفكرية	269
قوانين حقوق الملكية الفكرية المصرية	270
الاتفاقات والمعاهدات والمنظمات الدولية	276
قضايا حقوق الملكية الفكرية	286
الرقابة على الأفلام	288
نبذة تاريخية	289

الموضوع	رقم الصفحة
قوانين الرقابة على الأفلام في مصر	290
المؤسسات المسؤولة وآليات التنفيذ	301
قضايا الرقابة على الأفلام	304
الخلاصة	305
الفصل السادس: الحفظ والمعالجة الفنية للأفلام في المكتبات المصرية	
تمهيد.....	309
الحفظ ومؤسساته	310
الحفظ ومعاييرها في مصر	312
مؤسسات حفظ الأفلام في مصر	314
المكتبات الأرشيفية في مصر	315
المكتبات الأرشيفية الأجنبية	326
المعايير الدولية لحفظ الأفلام	330
القضايا المرتبطة بحفظ الأفلام في مصر	332
الفهرسة الوصفية	335
مصادر المعلومات	335
بطاقة الفهرسة وحقول الوصف	339
الفهرسة الموضوعية	346
الأفلام في تصنيف ديوى العشري	347
الأفلام في تصنيف مكتبة الكونجرس	350
الأفلام ورؤوس الموضوعات	354
الضبط الاستنادي للأفلام	356

الموضوع	رقم الصفحة
الضبط الاستتادى لعناوين الأفلام	357
الضبط الاستتادى للأسماء	359
الخلاصة	360
الفصل السابع: إتاحة الأفلام المصرية واسترجاعها	
تمهيد	365
مفهوم الإتاحة وعلاقته بالنشر والعرض والتوزيع ..	365
الإتاحة وعلاقتها بالنشر	367
الإتاحة والعرض العام للفيلم	369
الإتاحة والتوزيع	370
التطور التاريخى للإتاحة	372
العروض الأولية	372
دور العرض السينمائية	373
عروض التليفزيون	377
عروض الفيديو كاسيت	378
العروض الرقمية عبر الإنترنت	379
الإتاحة المعيارية للأفلام [البث الانتقائى للأفلام]	381
العروض الخاصة وأسابيع الأفلام	382
عروض المهرجانات والمسابقات	384
العروض التعليمية	386
عروض نوادى السينما	386

الموضوع	رقم الصفحة
عروض للبحث العلمى	387
قوانين الإتاحة فى مصر وتطبيقاتها	388
الإجراءات المتبعة لإتاحة الأفلام	391
المؤسسات المختصة بالإتاحة فى مصر	392
الإتاحة والرقابة على الأفلام	393
الإتاحة والشئون الاجتماعية	394
الإتاحة والنقابات المهنية السينمائية	397
القضايا المرتبطة بالإتاحة والاسترجاع	398
قضية الرقابة على الأفلام	398
قضية نقص دور العرض	400
قضية الإقبال الجماهيرى	401
قضية القرصنة	402
قضية مستوى الأفلام المتاحة	403
قضية توقيت العرض	403
الخلاصة	405
الفصل الثامن: التصور المستقبلى لضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها	
تمهيد	409
ضبط الأفلام المصرية وحفظها وإتاحتها: الواقع والمستقبل .	410
الضبط الببليوجرافى للأفلام فى مصر: الواقع	411
الضبط الببليوجرافى للأفلام فى مصر: المستقبل	412

الموضوع	رقم الصفحة
حفظ الأفلام فى مصر: الواقع	415
حفظ الأفلام فى مصر: المستقبل	416
إتاحة الأفلام فى مصر: الواقع	418
إتاحة الأفلام فى مصر: المستقبل	419
المشروع المقترح لضبط الأفلام وتوثيقها	421
المؤسسة الراعية ودورها	421
الأهداف العامة	422
الخطة المقترحة: الإطار العام	423
الإمكانات المطلوبة	425
آليات العمل والتنفيذ	426
نموذج لقاعدة بيانات فيلمية	426
الإطار العام	427
التصميم والبرامج المستخدمة	427
إعداد البيانات وإدخالها	434
الأهداف	434
الإمكانات التى تتيحها القاعدة	435
الاسترجاع والإتاحة	436
رقمنة الأفلام المصرية	436
الخلاصة	438
الخاتمة	441

الموضوع	رقم الصفحة
النتائج	445
التوصيات	465
قائمة المصادر والمراجع	473
قائمة الملاحق	
ملحق (١) الأفلام التسجيلية والإخبارية والروائية القصيرة من ١٨٩٧ : ١٩٢٩	497
ملحق (٢) الأفلام المأخوذة عن الأدب المصرى	507
ملحق (٣) الأفلام المأخوذة عن الأدب الأجنبى	525
ملحق (٤) الأفلام المصرية المأخوذة عن أفلام أجنبية	537
ملحق (٥) قائمة أفلام القطاع العام السينمائى المصرى ..	547
ملحق (٦) أفلام شركة مصر للتمثيل والسينما	556
ملحق (٧) التوزيع التراكمى لإنتاجية الأفلام المعروضة ..	560
ملحق (٨) التوزيع التراكمى لإنتاجية المخرجين	565
ملحق (٩) التوزيع التراكمى لإنتاجية مديرى التصوير	585
ملحق (١٠) التوزيع التراكمى لإنتاجية المونتيرين	593
ملحق (١١) التوزيع التراكمى لإنتاجية كتاب السيناريو ...	601
ملحق (١٢) التوزيع التراكمى للإنتاجية حسب الألوان	636
ملحق (١٣) قائمة المصادر التى اعتمدت عليها ببليوجرافية الدراسة	639
ملحق (١٤) أفلام لم تعرض ولم تدرج فى فيلموجرافية الدراسة	644

الموضوع	رقم الصفحة
ملحق (١٥) البيانات الناقصة في الأفلام موزعة حسب نوع البيان	652
ملحق (١٦) استمارة جمع بيانات المعلومات الخاصة بفيلم جرافية الدراسة	674

قائمة الجداول

رقم الصفحة	رقم الجدول
44	جدول (١-١) الأفلام الروائية القصيرة وسنوات عرضها من ١٩١٧ حتى ١٩٢٤
46	جدول (٢-١) الأفلام الصامتة وسنوات عرضها في الفترة من ١٩٢٣ حتى ١٩٣٣
63	جدول (٣-١) الأطروحات المجازة من المعهد العالي للسينما من ١٩٧٠ - ٢٠٠٥
65	جدول (٤-١) الأطروحات المجازة من المعهد العالي للنقد الفني من ١٩٧٠ - ٢٠٠٥
123	جدول (١-٣) قوائم الضبط الببليوجرافى السابقة والفترات الزمنية التى تغطيها
126	جدول (٢-٣) قوائم الضبط الببليوجرافى السابقة وعدد الأفلام المسجلة فيها
151	جدول (٣-٣) التجميع النهائى للأفلام الروائية الطويلة من ١٩٢٣ حتى ٢٠٠٥
153	جدول (٤-٣) الأفلام المصرية المأخوذة من مصادر أدبية مصرية
154	جدول (٥-٣) الأفلام المصرية المقتبسة عن مصادر أدبية أجنبية
154	جدول (٦-٣) الأفلام المصرية المقتبسة عن أفلام أجنبية
162	جدول (١-٤) التوزيع العدى للأفلام حسب العقود الزمنية...

رقم الصفحة	رقم الجدول
164	جدول (٢-٤) التوزيع العددي للأفلام في مصر وبعض الدول العربية
166	جدول (٣-٤) مقارنة الأفلام المصرية مع الأفلام الأجنبية خلال التسعينيات
169	جدول (٤ - ٤) التوزيع الموضوعي للأفلام حسب مصدر الموضوع
171	جدول (٥-٤) توزيع الأفلام المأخوذة عن الأدب المصري حسب العقود
174	جدول (٦-٤) الأدباء المصريون الأكثر إنتاجية في تاريخ الأفلام المصرية
177	جدول (٧-٤) توزيع الأفلام حسب شكل العمل الأدبي المصري
183	جدول (٨-٤) توزيع الأفلام المأخوذة عن الأدب الأجنبي حسب العقود
185	جدول (٩-٤) الأدباء الأجانب وأعمالهم الأدبية في الأفلام المصرية
188	جدول (١٠-٤) توزيع الأفلام حسب شكل العمل الأدبي الأجنبي
190	جدول (١١-٤) توزيع الأفلام المصرية المأخوذة عن الأفلام الأجنبية حسب العقود
194	جدول (١٢-٤) الأفلام ذات السمة التاريخية في تاريخ الأفلام المصرية
196	جدول (١٣-٤) الأفلام ذات السمة الدينية في تاريخ الأفلام المصرية

رقم الصفحة	رقم الجدول
204	جدول (١٤-٤) توزيع أفلام القطاع العام وفقاً لسنة العرض.....
205	جدول (١٥-٤) بيان بعدد الأفلام التى تم تقديم دعم لها من القطاع العام.....
210	جدول (١٦-٤) أهم شركات الإنتاج المصرية من ١٩٢٣ وحتى ٢٠٠٥.....
216	جدول (١٧-٤) أفلام الإنتاج المشترك بين مصر والدول العربية.....
219	جدول (١٨-٤) أفلام الإنتاج المشترك بين مصر والدول الأجنبية.....
227	جدول (١٩-٤) توزيع فئات الأفلام حسب الإنتاج المعروض.
229	جدول (٢٠-٤) توزيع فئات المخرجين حسب الإنتاجية.....
232	جدول (٢١-٤) توزيع مديرى التصوير حسب الفئة الإنتاجية.....
234	جدول (٢٢-٤) توزيع المونتيرين حسب الفئة الإنتاجية.....
236	جدول (٢٣-٤) توزيع كتاب النص السينمائى حسب الفئة الإنتاجية.....
238	جدول (٢٤-٤) إجمالى عدد الأفلام المعروضة فى كل عقد على حدة.....
246	جدول (٢٥-٤) التوزيع الزمنى لشركات الإنتاج حسب العقود الزمنية.....
248	جدول (٢٦-٤) التوزيع الزمنى للمخرجين حسب العقود.....
250	جدول (٢٧-٤) التوزيع الزمنى لمديرى التصوير حسب العقود.....

رقم الصفحة	رقم الجدول
251	جدول (٢٨-٤) التوزيع الزمني للمونتيرين حسب العقود.....
253	جدول (٢٩-٤) التوزيع الزمني لكتاب السيناريو حسب العقود.....
321	جدول (١-٦) مقتنيات مركز حفظ نيجاتيف الأفلام بشركة مصر للصوت والضوء والسينما.....
328	جدول (٢-٦) مقتنيات بعض المكتبات الأرشيفية الأجنبية.....

قائمة الأشكال

رقم الشكل	رقم الصفحة
شكل (١-١) التوزيع العددي للأفلام حسب اللون.....	39
شكل (١-٢) توزيع المخرجين الجدد موزعين حسب العقود الزمنية المختلفة.....	98
شكل (٢-٢) توزيع مديري التصوير الجدد حسب العقود الزمنية.....	101
شكل (٣-٢) توزيع المونتيرين الجدد حسب العقود الزمنية.....	106
شكل (١-٣) الخط الزمني المقارن لجهود الضبط الببليوجرافى السابقة.....	136
شكل (١-٤) مقارنة أعداد الأفلام المصرية مع أعداد الأفلام فى بعض الدول العربية.....	164
شكل (٢-٤) مقارنة الإنتاج المصرى مع إنتاج الدول الأجنبية خلال التسعينيات.....	167
شكل (٣-٤) توزيع أفلام الإنتاج المشترك مع الدول العربية حسب الدولة.....	218
شكل (٤-٤) توزيع أفلام الإنتاج المشترك مع الدول الأجنبية حسب الدولة.....	222
شكل (٥-٤) نسبة أفلام الأبيض والأسود إلى الأفلام الملونة..	224
شكل (٦-٤) توزيع أفلام الأبيض والأسود حسب الفترة الزمنية لعرضها.....	225

رقم الصفحة	رقم الشكل
226	شكل (٧-٤) توزيع الأفلام الملونة حسب الفترة الزمنية لعرضها.....
239	شكل (٨-٤) التوزيع العددي للأفلام حسب العقود الزمنية.....
242	شكل (٩-٤) التوزيع العددي للأفلام حسب المراحل الزمنية الخمسة.....
318	شكل (١-٦) نموذج البطاقة الفيلمية المستخدمة في المركز القومي للسينما.....
324	شكل (٢-٦) نموذج تسجيل بيانات فيلم في مركز حفظ نيجاتيف الأفلام السينمائية.....
325	شكل (٣-٦) نموذج لاستمارة قائمة الرفوف المستخدمة في مركز حفظ نيجاتيف الأفلام السينمائية.....
428	شكل (١-٨) الصفحة الرئيسية لقاعدة البيانات الفيلمية.....
429	شكل (٢-٨) نافذة صفحة الأفلام.....
430	شكل (٣-٨) نافذة القائمة الكاملة للأفلام.....
431	شكل (٤-٨) نافذة صفحة الإضافة.....
431	شكل (٥-٨) نافذة عن البرنامج.....
432	شكل (٦-٨) نافذة البحث عن فيلم.....
433	شكل (٧-٨) نافذة إضافة فيلم جديد.....
433	شكل (٨-٨) نافذة تحديث البيانات النوعية.....
434	شكل (٩-٨) نافذة إضافة بيان نوعي جديد.....
434	شكل (١٠-٨) نافذة الخروج من البرنامج.....

المؤلف فى سطور:

صبرى أحمد طه منجد

العنوان: جامعة سوهاج - كلية الآداب - قسم المكتبات والمعلومات.

دكتوراه فى علم المعلومات والمكتبات - جامعة سوهاج - كلية الآداب -
٢٠٠٨.

مدرس علم المعلومات والمكتبات - جامعة سوهاج - كلية الآداب -
٢٠٠٨.

الإنتاج العلمى:

المكتبات الجامعية جنوب الوادى ودورها فى خدمة البحث العلمى،
إعداد: صبرى طه؛ إشراف: شعبان عبد العزيز خليفة. جامعة القاهرة: كلية الآداب
ببنى سويف، قسم المكتبات والمعلومات، (أطروحة ماجستير غير منشورة ٢٠٠٣).

المقدم فى سطور:

محمد فتى عبد الهادى

أستاذ المكّبات والمعلومات بكلية الآداب جامعة القاهرة، له خبرات مهينة وعلمية عديدة؛ فهو رئيس تحرير مجلة المكّبات والمعلومات العربية (الرياض) ومجلة الاتجاهات الحديثة فى المكّبات والمعلومات (القاهرة)، ومستشار دار الكتب المصرية للشئون العلمية والفنية، وعضو مجلس إدارة الجمعية المصرية للمكّبات والمعلومات، وقد عمل أستاذًا زائرًا بالعديد من الجامعات العربية، وأشرف على أكثر من مائة رسالة للماجستير والدكتوراه، وحصل على الجائزة التقديرية لجامعة القاهرة للعلوم الاجتماعية وجائزة الدولة للتفوق فى العلوم الاجتماعية. له مؤلفات عديدة منها:

الإنتاج الفكرى العربى فى مجال المكّبات والمعلومات، دائرة المعارف الدولية لعلم المعلومات والمكّبات (ترجمة وتحرير)، المعلومات وتكنولوجيا المعلومات، البحث ومناهجه فى علم المكّبات والمعلومات، مجتمع المعلومات بين النظرية والتطبيق.

المراجعة اللغوية: د. حسام عبد العزيز

الإشراف الفني: إنجي جورج

